شعريةُ القافيةِ في الخطابِ النّقْديّ القديم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
2019 / /

/ ._عمان: مركز الكتاب الاكاديمي، 2019
ص.
ر.إ.: / / 2019
الواصفات: /
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أوأي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى 2020

ردمك ISBN978-9957-35--1



مـــركـــز الكتـــاب الأكاديمـــي
عمّان-وسط البلد-مجمع الفحيص التجاري
ص . ب : 11732 عمّـــان (1061) الأردن
تلفاكس: 96264619511+ موبايل: 962799048009+
الموقـــع الإلكتروني: www.abcpub.net
A.B.Center@hotmail.com / info@abcpub.net

شعريـة القافيـة

في الخطابِ النّقْديّ القديم

د. عبد الجبار السلامي

مركزا لكتاب الاكاديمي

مقدمـة

تمثّل القافية لبنة مهمـة مـن لبنـات بنـاء البيـت الشـعري في القصـيدة العربيـة ، لهـا تعالقات مع جميع مستويات بنائه ، فهي تتعالق مع المستوى الموسيقيّ والنحويّ والمعجمـيّ والدلاليّ ، كما أنّها تؤثّر في بناء النص الشعري على المستوى التركيبي ومسـتوى الصـورة الشعريّة .

والإحساس بخطر القافية رافق الشعراء العرب قبل ظهور الجهود التقعيد يـة والنقـد ية على مستوى التصانيف المدوّنة، فـذكروها في أشـعارهم في سـياق وصـفهم للمخـاض الشعري ، بوصفه مؤثّرا فاعلا في عمليّة الإنتاج، وعند ظهور علـوم اللغـة العربيـة كانـت القافية بارزة كبنيـة قابلـة للتحديـد والتصـنيف العلمـي، فوضـعت المؤلفـات لتحديـدها والتعريف بخصائصها ، ولم يقتصر ذلـك الحضـور علـى الجانـب التقعيـدي ، فقـد كانـت القافية فاعلة في كثير من الوقفات النقديّة الجماليّة ، وهذه الوقفـات أشـارت إلى حضـور القافية الفاعل وخطرها داخل بنية النص الشعري، لكـن تلـك الإشـارات والوقفـات لم تكن بمستوى أهمية القافية في تكوين بنية النص الشعري وجمالياتـه ، ولم تشـفع بتطبيقـات جادة توضّح خطر القافية ، كذلك لم تُدرس القافية بجميع المستويات التي تتعالق معهـا بـل كانت وقفاتهم تتناول القافية بمستوى واحد بحسب سياق الفنّ الذي تـرد فيـه ؛ لـذلك لم يضعوا نظريّة جمالية متكاملة للقافيّة ؛ ونتيجـة لـذلك لا نجـد تحلـيلات في النقـد القـديم تناولت القافية في جميع مستوياتها .

أمّا دراستها منفصلة في السياق التقعيدي فقـد اعتمـدت الجانـب الموسـيقى و هـذا الجهد التقعيدي عُد عند معظمهم حكما نهائيّا ، فلـم يقومـوا بمراجعتـه علـى الـرغم مـن اعتماده في كثير من الأحيان على موقف للعـرب لم يعتمـد علـى دراسـة وتحليـل للـنص ،فبعضها أحكامها انطباعية غير معللة تحتمل المراجعة والنقد .

كل تلك الإشكاليات التي رافقت موقف القدامى من القافية دفعتني إلى تتبعها ضمن الخطاب النقدي القديم محاولاً الكشف عن ملا بسات تلك الأحكام ومقاييسها وفق كل سياق ونقد بعضها وبيان دقة وصواب بعضها الآخر ومدى تأثيره في توجيه كثير من الأحكام النقدية .

وقد جاءت دراستي بعنوان (شعرية القافية في الخطاب النقدي القديم) وقد قسمتها على تمهيد و ثلاثة فصول احتوى كلّ فصل على ثلاثة مباحث ، وقد جعلت التمهيد بعنوان (القافية إشكالية التعريف) وجعلت الفصل الأوّل بعنوان (مستوياتُ الحكمِ القافويّ من خلالِ الخطابِ التقعيدي لعلمي العروضِ والقافية) وقسمته على ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل هو (حرف الروي بين المنع وامكانات الورود) والمبحث الثاني هو (موسيقى القافية مستويات الحكم) ، والمبحث الثالث هو (العيب القافوي مستوياتُ الحكمِ)

أمّا الفصل الثاني فهو بعنوان (فعلُ القافيةِ في تكوين بنيةِ الشعر من خلالِ الخطاب النقدي القديم) وقسمته إلى ثلاث مباحث المبحث الأول هو (القافيةُ محددا للشعرِ) ، والمبحث الثاني (فعل القافية في تكوين اللغة والمعاني الشعريّة)،والمبحث الثالث هو (القافية بوصفها ضرورة لغوية اللغة المُنتَجة وإمكانات الاستعمال) .

أمّا الفصل الثالث فكان بعنوان (جماليات القافية في الخطاب النقدي القديم) وجعلته ثلاثة مباحث المبحث الأوّل هو (الحدود والمستويات) والمبحث الثاني هو (إمكانات الجمال في شواهد التمكين والقلق القافوي) والمبحث الثالث هو (الإمكانات الجماليّة في شواهد ضرورة القافية) ، وفي نهاية هذه الفصول فصول قدمت خاتمة ذكرت فيها أهم ما توصل إليه البحث ثم قائمة بأهم المصادر والمراجع .

وقد اقتضت طبيعة البحث على اعتمد مصادر تشمل جميع فنون اللغة العربية ، فقد اعتمدت على جلّ ما كتبه علماء العروض والقوافي ضمن عصر الدراسة ،كما اعتمدت على كل المؤلفات النقديّة والكثير من كتب البلاغة وشروح الدواوين الشعريّة ،كذلك اعتمدت على كثير من كتب النحو وما صنفه العلماء من كتب الضرائر .

أمّا الصعوبات التي واجهتني في البحث فهي تعالق القافية مع مختلف الفنون فكان على أن أبحث في كتب النحو والصرف والبلاغة والنقد والأدب وفي الدواوين وشروحها مع طول المدة الزمنية التي حددتها الدراسة وتناثر المادة في بطون تلك الكتب وصعوبة العثور عليها .

وقد اعتمدت في دراستي منهج عرض الآراء والوقفات النقديّة والتقعيدية المتعلقة بالقافية وتحليلها ونقدها ، فمعظم مباحث هذه الدراسة هي نقد للنقد الذي دار حول القافية في الجانب النظري والتطبيقي ، ولا أدعي أنّي أحطت بكلّ ما كتب عن القافية ضمن هذه المدة الزمنيّة ، لكنّى قد اطلعت على الأكثر والأهم مما كتب من وقفات وملاحظات حول القافية في تلك المدّة .

التمهيد

القافيةُ إشْكاليّةُ التّعريفِ

يعدّ مفهوم القافية من المفاهيم التي اضطرب منظرو العروض والقوافي والنّقاد في تحديد ها ومساحتها التي تشغلها في بنية البيت الشعري ، وحتّى عند من يتبنى مفهوما نظريّا محدّدا للقافية قد يعتمد فعله الإجرائي على مفهوم آخر قد لا يتبناه .

ومفهوم لقافية لدى العروضيين لم يأتِ من فراغ وإنّما بنوا مفاهيمهم عنها على أساس من كلام العرب فللقافية والمصطلحات الفنية المتعلّقة بها ظهور في كلام العرب وأشعارهم قبل بحث الخليل والعروضيين لهذا المصطلح ، وقد جاء هذا الظهور في سياقات متعدّدة في الشعر العربي ومن هذه السياقات سياق وصف المخاض الشعري وما يرافقه من صعوبات وتعقيدات من ذلك قول سويد بن كراع العُكْليّ من الطويل[1]:

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنّما	**أصادي بها سِرْبًا من الوحش نُزَّعا**
أكالئُها حتّى أعَرِّسَ بعدما	**يكون سُحَيْرًا أو بُعَيْدُ فَأَهْجَعَا**
إذا خفتُ أن تُرْوَى عليَّ رَددتُها	وراء التراقي خشية أن تطلعا

فكأن هذه القوافي وحوش صعبة الاصطياد سريعة التفلت تتطلب صبرا ومراقبة من أجل اصطيادها والاحتفاظ بها ، ويقدم امرؤ القيس وصفا مغايرا لعملية الإبداع الشعري فيقول من المتقارب [2]:

أذُودُ القَوافِيَ عَنِّي ذِيادَا	**ذِيادَ غُلامٍ جَرِيءٍ جَرَادا**
فَلمَّا كَثُرْنَ وعَنَّيْنَهُ	**تخَيَّرَ مِنْهُنَّ شَتَّى جِيَادَا**
فَأعْزِلُ مَرْجَانَها جَانِباً	**وآخُذُ مِنْ دُرِّها المُستجَاد**

---

(1) – ينظر : الشعر والشعراء ج1 :79

(2) ديوان امريء القيس :248

وقد يريد امرؤ القيس بالقوافي القصائد أو الأبيات، لكن في قوله ما يوحي بأنّه أراد القافية بوصفها نسقا له خصائص معينة يتكرر في نهاية البيت فمعنى قوله أذود القوافي أي أصرفها ولا أقبل كل ما يرد منها[1] فهو يصف عملية الانتخاب اللفظي عند ولادة القصيدة لكلمات تنهال عليه بغزارة [2] وهذا الغزارة في تداعي الكلمات تفرض نموذجا معينا يعمل على الاستدعاء فتنهال الكلمات على الشاعر من حيث لا يحتسب وهذه الصفة توجد في القافية فهي التي تستثير ذهن الشاعر فيولد ألفاظا مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بالقصيدة. [3]

إنّ حديث الشعراء القدامى عن مراودة القوافي والمبيت بأبوابها قد لا يرجع إلى القوافي (باعتبارها مكوّنا صوتيّا فحسب ، ولكن المقصود هو في غالب الأحيان إسعاف الشعر ومواتاته بصفة عامة بمعانيه ولغته، غير أنّ التركيز على القوافي يدلّ لا محالة على العناء الذي يجده الشعراء في الملائمة بين مطلب الصوت ومطلب المعنى)[4] التي تتطلبها القافية فهي الجزء المهم في تلك المعاناة التي ترافق إنتاج الشعر .

وقد ذكرت كلمة القافية بما يوحي بمفهوم خاص لها في قول عبيد بن الأبرص من الوافر [5] :

لِسانِي بالنّثيرِ وبالقَوافِي وبالأسْجاعِ أمْهرُ فِي الغِياصِ

فالنثير معناه (لكلام المنثور. القوافي: خواتم أبيات الشعر. الأسجاع الكلام المزدوج على غير وزن)[6] فالقوافي في هذا البيت يمكن أنْ تعدها مقابلة للأسجاع [7] وهذه

(1) – ينظر : اللامع العزيزي :190

(2) – ينظر : مصادر الأدب الجاهلي :119

(3) – ينظر : سايكلوجية الشعر :9-10

(4) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية :61

(5) – ديوان عبيد بن الأبرص :77

(6) – البيان والتبيين ج1 :159

(7) – ينظر : القافية في العروض والأدب :22

المقابلة تشير إلى أنّ كلمة القافية تشير إلى بنية تتميز فنيّا عن سائر عناصر البيت ولها خاصية تكرارية وموسيقية متميزة .

ويقرر الأخفش أنّ العرب كان لها مفهوم خاص عن القافية وهي عندهم الكلمة في آخر البيت والدليل عنده السماع فقد سأل من أنشده قول الراجز [1]:

لا يشْتكينَ عَمَلاً ما أَنْقَيْنْ

ما دامَ مُخٌّ في سُلامَى أَوْ عَيْنْ

عن القافية فقال : أنقين [2] كما أنّ العرب كانت تعرف كثيرا من المصطلحات التي تتعلق بالقضايا الفنية للقافية ، يقول الجاحظ : (قد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء. وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حروف الرويّ والقوافي، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع)[3] ويقول ابن قتيبة عن اهتمام العرب بالشعر وجوانبه الجمالية (وقد تجد الشاعر منهم ربما زال عن سننهم شيئا، فيقولون له: ساندت، وأقويت، وأكفأت، وأوطأت)[4] وكان بشر ابن أبي خازم يقوي (فقال له سوادة أخوه: إنك تقوى. فقال له: وما الإقواء؟ فأنشده بيتيه؛ الأول منهما: نسيت جذام ، فرفع؛ ثم قال: إلى البلد الشآمى فخفض؛ ففطن بشر فلم يعد)[5] وينقل الأخفش عن العرب الفصحاء معنى الإكفاء فيقول (وسألتُ العرب الفصحاء عن الإكفاء فإذا هم يجعلونه الفساد في آخر الشعر والاختلاف من غير أنْ يحدّوا في ذلك شيئا)[6] ويروي كذلك عنهم معنى السناد فيقول : (وأما ما سمعت من العرب في السناد

---

(1) – البيت من قصيدة أوردها ابن قتيبة، ينظر المعاني الكبير ج1 :176

(2) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :3-4

(3) – البيان والتبيين ج1 :123

(4) تأويل مشكل القرآن :20

(5) الموشح :67

(6) كتاب القوافي للأخفش :48-49

فإنّهم يجعلونه كلّ فساد في آخر الشعر ولا يحدون في ذلك شيئا وهو عيب عندهم ، ولا أعلم إلّا أنني قد سمعت بعضّهم يجعل الاقواء سنادا.)[1]

كما قد ورد ذكر لتلك الظواهر الفنية التي تتعلق بالقافية في قصائد الشعراء ، يقول النابغة من البسيط [2]:

وَعْثُ الرِّوَايَةِ بَادِي العَيبِ مُنْتَكِبٌ فِيهِ سِنادٌ وَإقْوَاءٌ وَتَحْرِيدُ

وقول ذي الرمة من الوافر [3] :

وَشِعْرٍ قَدْ سَهِرْتُ لَهُ كَرِيم أُجَنِبُهُ المُسَائِدَ والْمَحَالا

وقول عدي بن الرقاع [4]:

وقَصِيدَةٍ قَدْ بِتُّ أُجْمَعُ شَمْلَهَا حَتَّى أُقَوِّمَ مَيلَهَا وَسِنادهَا

وهناك ورود للقافية في الأشعار القديمة يشير إلى أنّ قافية قد يراد بها القصيدة كما في قول الخنساء من المتقارب[5] :

وَقَافِيَةٌ مِثْلِ حَدِّ السِّنَا نِ تبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا

ويرى المعري أنّ كلمة القافية إذا وردت في الشعر فالمراد بها البيت أو القصيدة[6]

مما سبق يمكن أنْ نقرر أنّ العرب كانت لهم مفاهيم متعّددة عن القافية لكن من ضمن هذه المفاهيم كان هناك معرفة بالقافية كبنية متميزة من بنيات النص الشعري وعلى الرغم من أنّ ما ورد من العرب حول مفهوم القافية يغلب عليه التعميم وعدم التحديد ، إلّا أنّ وجودها كان ضروريا لعمل الخليل والعروضيين ؛ لينطلقوا من محاولات سابقة

---

(1) المصدر نفسه :60

(2) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :207 ، والبيت غير موجود في ديوان النابغة

(3) ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي :512

(4) ديوان شعرعدي بن الرقاع العاملي :88

(5) – ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :67 وديوان الخنساء بشرح ثعلب :206

(6) ينظر : اللامع العزيزي:10

ويبنوا عليها وقد احتفظ الخليل بكثير من المصطلحات التي وردت عن العرب وخضعت عنده لتحديد في دلالتها وكان ذلك التصرف الوحيد الذي أجراه الخليل عليها لينقلها إلى منظومته القواعدية .[1]

ومما يرجح أنّ معرفة العرب بالقافية كانت معرفة فنية وجود تلك المصطلحات التي تدل على العيوب فقد كانت محاكمتهم بعضهم لبعض وتصحيح الأشعار قائما على القوافي .[2]

ولعرض محاولات التحديد الاصطلاحي نبدأ بمحاولات إيجاد تخريج لغوي لتسمية القافية ، كخطوة أولى في تحديد المصطلح، فذهب الأخفش إلى أنّها سميت قافية ؛لأنّها تقفو الكلام [3] أي تتبعه فمعنى قفاه أي تبعه [4] فهي (مأخوذة من قولك: قفوت فلاناً، إذا تبعته. وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه)[5] فهي تتبع البيت كونها تأتي آخر شيء فيه .

أمّا التخريج الثاني فقد قيل إنها سميت قواف؛ لأن بعضها يتلو بعضا [6] ويرى أكثر المنظرين أنّ التخريج الأوّل أولى لأن القافية الأولى لا تتبع قافية بعدها[7] وفي كلا التخريجين هي فاعلة على بابها [8] ويرى أبو موسى الحامض(350هـ): أنّها (قافية بمعنى مقفوة، مثل ماء دافق بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها)[9] وكل هذه التخريجات تستند جميعها إلى أصل واحد وهو الاتباع ،والتخريج الأوّل ينظر إلى الاتباع بمستواه الأفقي وهذه النظرة تخالف طبيعة القافية ،

---

(1) – ينظر : القافية دراسة في التأسيس والاستدراك :55-56

(2) – ينظر : العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية :90

(3) كتاب القوافي للأخفش :3

(4) –ينظر : لسان العرب ج15 :194

(5) كتاب القوافي للتنوخي :63

(6) – ينظر : المصدر نفسه :66

(7) – ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :66، والعمدة ج1 :164 ، والعيون الغامزة :239

(8) ينظر : العيون الغامزة :239

(9) – العمدة ج1 :151

فالنسق التقفوي يتجلى على المستوى العمودي ،كما أنّ جعل القافية تابعة للبيت يوحي بأنها عنصر خارج عن بنية البيت ،فإذا فسرنا معنى القافية بأنّها تقفو البيت أي تتبعه نجعلها عنصرا غير البيت شيء تابع له لا جزء من بنيته .

أمّا استشكال معنى الاتباع على المستوى العمودي بحجة أنّ ذلك لا ينطبق على القافية في البيت الأوّل ،فهذا الاستشكال يزول إذا قدرنا أنّ المراد أنّها تصلح أنْ تكون في موضع ما بعدها.[1]

أمّا التخريج الثالث فينظر إلى القافية بصفتها مثالا أو أنموذجا وضعه الشاعر ثم اتّبعه ، فالشاعر يضع هذا النموذج ويجري له على السجية في البيت الأوّل ثم يتّبعه [2] وينشيء قوافيا تراعى في خصائصها ذلك النموذج، وكلا التخريجين الثاني والثالث يراعيان طبيعة النسق التقفوي وكون القوافي تخضع لعلاقات على المستوى العمودي فما يكوّن القافية ويحدد خصائصها هو مراعاة ذلك النسق ،أما كون القافية تابعة للبيت فذلك لا يحدد تكوينها فكل كلمة في البيت عدا الكلمة الأولى هي تابعة بهذا المعنى .

أمّا في محاولات التعريف الاصطلاحي ،فهناك تعريفات عدة للقافية ، أشهرها تعريف الخليل (179هـ) بأنّها (ما بين آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن)[3] وقيل (مع الحركة التي قبل الساكن)[4] ففي الرواية الأولى تدخل الحركة والحرف في التعريف أمّا في الرواية الثانية فلا تدخل إلّا الحركة ، وانفرد التنوخي بإيراد قول ثالث عن الخليل وهو أنّ القافية (ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط)[5] وقد جعل الخليل للحروف الواقعة بين هذا التحديد أسماء وأحكام سنعرض لها في الفصل الأوّل .

---

(1) – ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :66

(2) ينظر : العيون الغامزة :239

(3) كتاب القوافي للأخفش :8

(4) – كتاب القوافي للأربلي :78

(5) كتاب القوافي للتنوخي :72

وحجة الخليل في تعريفه أنّ الحد الذي ذكره (جامع جميع الحروف والحركات المسميات اللازمة في القافية التي لا يجوز اختلالها ولا اختلال شيء منها ولو اختل شيء منها لاختلت القافية .)[1]

لاقى تعريف الخليل اعتراضات أهمها ما ذكره الشنتريني(549هـ) أنّ قول الخليل (فيه نظر ؛ لأنّه إنْ أجاز ينطلق مع يحترق[2] أجاز اختلاف القافية ،وإن منعه خالف الاجماع)[3] وهذا الاعتراض بعيد عن فهم الخليل للقافية فالخليل لم يذكر التزام حركة بعينها في هذا الموضع بل ذكر الحركة من حيث هي حركة [4] والخليل احتاط واحترز من ذلك فوضح من خلال أحكامه التفصيلية أنّ هذه الحركة لا يعتدّ بها كما لا يعتد باختلاف حرف الدخيل [5] فتعريف الخليل توضحه الأحكام التي ذكرها للحروف والحركات التي تقع في منطقة القافية ، ونقد الشنتريني مبنى على مفهومه للقافية الذي سنعرضه لا حقا .

وتحديد الخليل للقافية في هذه المنطقة هو تحديد دقيق يراعي خصوصية استعمال العرب للحروف في هذه المنطقة فالحروف المدية وحرف الروي تكون لها صفة موسيقية متميزة جعلتها تختص بأحكام خاصة ، فلا يجوز تبديلها- مثلا -بحرف غير مدّي إذا جاءت في منطقة الرّدف أو التأسيس كما أنّ حرف الروي له أحام موسيقية خاصّة، فليس كلّ حرف يصح أنْ يكون رويّا ، كل هذه الأحكام تقع ضمن المنطقة التي حددها الخليل ، معتمدا في ذلك على استقراء خصوصية تلك الحروف في الواقع الشعري .

---

(1) كتاب القوافي للأربلي :78

(2) لابد من تحريك حرف ما قبل الروي بحركة مغايرة لما في الكلمة الأخرى ليستقيم المراد

(3) الكافي في علم القوافي :34

(4) – ينظر: الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 :554

(5) ينظر : كتاب القوافي للأربلي :81

أمّا الأخفش فيرى أنّ القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت [1] وتابعه في ذلك أبو الحسن العروضي[2] وحجّته أنّ الأسماء لا تؤخذ عن طريق القياس بل يراعي في ذلك التسمية التي يطلقها العرب ،فإذا بنى الشاعر البيت كلّه (إلاّ الكلمة التي هي آخره قيل بقيت القافية ولو قال لك شاعر : اجمع لي قوافي لم تجمع له أنصافا وإنّما تجمع كلمات)[3]

هذا التعريف لا يتحقق في جميع النماذج ، فقد اتفق الأخفش مع الخليل على إثبات قافية المتكاوس وهي ما وقع بين ساكنيها أربعة متحركات وفي هذا النوع قد تجتمع أكثر من كلمة [4] كما أنّا نجد في قول الأخفش (من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية على رأيه، فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدها قوافي كان قد أشرك في القافية بعض كلمة أخرى مما قبلها، فإذا جاز أنْ يشترك في القافية كلمتان لم يمتنع أنْ تكون القافية بعض كلمة)[5] كما في قول المتنبي من البسيط[6]:

طوى الجزيرةَ حتّى جاءَني خبرٌ ... فزعتُ فيه بآمالي إلى الكذبِ

حتّى إذا لم يدعْ لي صدقه أملاً ... شرِقتُ بالدّمعِ حتّى كادَ يشرَقُ بي

فالقافية في البيت الأوّل على قوله (الكذب) فإن قال : أنّ القافية في البيت الثاني هي يشرق بي رجع إلى مذهب الخليل وإنْ قال : أنّ القافية (بي) رجع إلى مذهب من يجعل القافية حرف الروي وهو ليس مذهبه [7]

---

(1) ينظر :كتاب القوافي للأخفش :3

(2) ينظر : الجامع في العروض والقوافي :263

(3) – الجامع في العروض والقوافي:7

(4) – ينظر :الوافي بمعرفة القوافي :57

(5) – العمدة ج1 :152

(6) ديوان المتنبي :423

(7) ينظر : العمدة ج1 : 152– 153

وتعريف الأخفش باستناده إلى العرب يعود بالتعريف (من الدقة العلميّة إلى العمومية وسبب ذلك تغليب السماع عن العرب على الجهد العلمي حتّى لو كان مبنيا على ذلك السماع وغير مخالف له)[1] كما أنّ تعريف الأخفش فيه نوع من الغموض ،فلم يقرر الأخفش مراده بالكلمة وما هي حدودها .

وإذا وازنا بين تعريف الأخفش والخليل نجد أن تحديد الخليل هو تحديد علمي دقيق فما يحدث في منطقة القافية من تغييرات هي تغيرات محدّده علميا وغير عشوائية[2] فالخليل لم يتبع العرب في تسميتهم كما فعل الأخفش (لأنّ صنيعه مخالف لصنيعها ، فهو أراد أنْ يعرفها على أساس لوازمها من الحروف والحركات ، فنظر في التعريف إلى القوانين التي يخضع لها تأليفها ، بعد أنْ استخلص تلك القوانين من وصفه للشعر العربي بينما تسمية العرب لم تراع في ذلك شيئا ؛لأنّها لم تقصد إلا إلى التسمية العامة ،فصنيعه ينتمي إلى التحديد العلمي ،بينما ينتمي صنيعها إلى التسمية العامة)[3] وتعريف الخليل يعتمد أساسا صوتيّا[4] أمّا تعريف الأخفش فيعتمد الجانب اللغوي ، وبذلك سيكون تعريف الخليل صالحا للتحليل الموسيقى ، وتعريف الأخفش صالحا للتحليل اللغوي، وبسبب عدم ملاحظة فائدة وخصوصية كل تعريف ، وقع بعض النقاد في تناقض ، فعند التنظير يتبنى تعريف الخليل ، لكن عند الممارسات الإجرائية يوظف تعريف الأخفش فمثلا نجد ابن رشيق قد تبنى تعريف الخليل وقرر أنّه هو التحديد الصحيح للقافية [5] لكنّه عند الأجراء يستخدم مفهوم الأخفش ، فيقول عند ذكر مذاهب الشعراء في عملية الإبداع : (منهم من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه، ثم أخذ مستعملها، وشريفها، ومساعد معانيه، وما وافقها، وأطرح ما

(1) القافية دراسة في التأسيس والاستدراك :303

(2) – ينظر : نظرية القافية :34

(3) القافية دراسة في التأسيس والاستدراك :303

(4) – ينظر : البناء العروضي للقصيدة العربية :172

(5) – ينظر : العمدةج1 :151

سوى ذلك، إلا أنه لا بد أن يجمعها ليكرر فيها نظره، ويعيد عليها تخيره في حين العمل، هذا الذي عليه حذاق القوم)[1] والشاعر عندما يفكر في القوافي ويرصد ما يصلح منها لنصّه يفكر بها ككلمات منعزلة ، وبنائها وتكوينها الإيقاعي سيتحدد عند تركيبها في النص ، فقد يجعلها التركيب توافق إيقاعيا حد القافية الخليلي وقد لا توافقه .

كما علق ابن رشيق على التشابه بين قول امريء القيس من الطويل[2] :

وقوفاً بها صَحْبي عليّ مطيّهمْ يقولونَ لا تَهلِك أسىً وتجمّلِ

وقول طرفة [3]:

وقوفاً بها صَحْبي عليّ مطيّهمْ يقولونَ لا تَهلِك أسىً وتجلّد

بأنّ البيتين لم يختلفا إلاّ في القافية [4] والقافية في البيت الأوّل على وفق تحديد الخليل هي (جمّلِ) وفي البيت الثاني (جلّدِ) ، بل إنّ ابن رشيق قد أطلق تسمية القافية على حرف الروي في قوله : (كذلك ياء الضمير نحو غلامي إذا كانت القافية الميم فالوجه سقوط الياء .)[5]

فعندما تكلم عن القافية بوصفها علما اختار تعريف الخليل لكنّه عند الأجراء يوظف تعريف الأخفش ، ومعظم النقاد في وقفاتهم الإجرائية يوظفون تعريف الأخفش عند تعاملهم مع النصوص فابن طباطبا (322هـ) يذكر في باب القوافي الواقعة في موقعها قول امريء القيس من الطويل [6]:

بَعثْنا ربيئا قبلَ ذلك مخملا كذئبِ الغضا يَمشي الضراء ويتقي

---

(1) المصدر نفسه :209

(2) ديوان امريء القيس :9

(3) ديوان طرفة بشرح الأعلم :23

(4) ينظر : العمدة ج2 : 281

(5) العمدة ج2 :310

(6) ديوان امريء القيس :172

فحدد القافية بيتقي ووصفها بأنها حسنة الموقع [1] واستطرد بذكر الأبيات ضمن شواهد القوافي الواقعة موقعها وحدد القافية بالكلمة الأخيرة في البيت. [2]

ومن الوقفات الإجرائية التي تستلزم مفهوم الأخفش للقافية ما ذكره أبو هلال (395هـ) من أمثلة لتمكن القافية وذلك عندما(يضيّق على الشاعر موضع القافية، فيأتي بلفظ قصير قليل الحروف فيتمم به البيت)[3] منها على سبيل المثال قول طرفة [4]:

إذا ابتدرَ القومُ السلاحَ وَجَدْتني مَنِيعاً إذا بَلّتْ بقائِمِهِ يدي

فاللفظة (يدي) هي التي تخلص الشاعر منها من ضيق النّظم وهي لا تحقق مفهوم القافية عند الخليل ، ومعظم الوقفات الإجرائية التي وقفها النقاد القدامى للكشف عن جماليات البيت أو شرح العملية الإبداعية ، يوظفون فيها مفهوم الأخفش للقافية وذلك لأنّه المفهوم المناسب عندما يتعامل الناقد مع النص كبنية لغوية و ؛لأنّ القافية بوصفها كلمة تكون ذات فاعليّة في عملية الإبداع فالشاعر يفكر في القافية ككلمة لا كبينة لغوية موزعة على مساحة إيقاعية معينة ؛ لذلك عندما كان يسأل الشاعر عن قافية البيت سيحدد الكلمة ، فالشاعر إذا أراد أن يعمل قصيدة رويها ميم مثلا سيجمع الكلمات التي آخرها ميم[5] ثم تتكون البنية الإيقاعية بعد ذلك من التراكيب التي تبنى مع كلمة القافية ، فالتكوّن اللغوي للقافية ككلمة مفردة سابق لتكونها الموسيقي ، وبذلك سيكون مراعاة ذلك عند تحليل البيت الشعري مهما جدا للكشف أسرار البيت في تشكّله الأوّل (فالبعد المعجمي للقافية من القضايا الأساسية التي يتعامل معها الشاعر والقاري والباحث ولا يمكن أنْ نتغافل عنه)[6].

---

(1)ينظر :عيارالشعر :175

(2) ينظر المصدر نفسه :175- 184

(3) الصناعتين :445

(4) ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري : 54

(5) ينظر : الجامع في العروض والقوافي :263

(6) نظرية القافية :35

وتعريف الخليل هو تحديد علمي يعتمد على وصف دقيق تتميز به منطقة القافية موسيقيا عن باقي بنية البيت ، فهو تعريف للقافية بوصفها موسيقى لا بوصفها لغة لذلك قد لا يتوافق عند التحليل - بحسب مفهوم الخليل - اللغة مع وزن القافية فتكون القافية نصف كلمة أو كلمة وحرف أو حرفين من كلمة أخرى ، وتعريف الخليل مهم جدا في كشف الطبيعة الموسيقية للقافية بما ذكره من أحكام تميزها عن بنية الوزن .

وإذا أردنا ترجيح أحد التعريفين على الأخر سنلغي خصوصية كل تعريف وما يتمتع به من إمكانات توظيفية تتيح للناقد التعامل مع النص الشعري ، فتعريف الخليل مهم جدا عندما يأخذ التحليل منحى موسيقيّا ، وتعريف الأخفش مهم أيضا عندما نتعامل مع النص بوصفه بنية تتكون من تراكيب ومفردات ، غير أنّ الجمع بين التعريفين لخدمة الجانب الإجرائي غير متعذر ، فمن الممكن أنّ نتبنى تعريف الخليل ونستعمل عندما يأخذ التحليل منحى لغويا مصطلح (كلمة القافية) وبذلك نبقي القيمة اللغوية للقافية وأثرها في التركيب ، ولا نخرج من مفهوم الخليل عن القافية ، ولا يتعارض ذلك مع كون البنية الموسيقية للقافية قد تشغل جزءا من الكلمة ، فنقصد بكلمة القافية الكلمة الموجودة ضمن الحدود الموسيقية التي حددها الخليل للقافية سواء اتسعت المساحة لتشمل الكلمة وإضافات أخرى ، أم ضاقت لتقتطع جزءا منها ، وبذلك نوفق بين التعريفين بتعريف واحد يشمل كل امكانات التحليل للقافية .

أمّا التعريف الآخر للقافية فهو تعريف أبو موسى الحامض فيرى أنّ (القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات)[1] وذهب إلى ذلك ابن كيسان(299ه) وهناك اضطراب في نسبة هذا التعريف إليه ، فقد نسبه إليه ابن الدهان(569هـ) [2] والأربلي (670هـ) ونقل رد ابن جني(392هـ) عليه [3] أمّا ابن

(1) كتاب القوافي للتنوخي : 70

(2) ينظر : الفصول في القوافي :38

(3) – ينظر : كتاب القوافي للأربلي :82

رشيق(463هـ) فقد أشار إلى أنّ مذهب ابن كيسان يتابع الفراء في تعريف القافية في أنّها حرف الروي [1] وابن كيسان نفسه يتبنى هذا التعريف في كتابه تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها ويشير إلى أنّ ذلك مذهب الخليل [2] وقد تفرد ابن كيسان بهذا النقل فلم ينسب أحد هذا القول إلى الخليل وإنّما أجمعوا على تعريفه المشهور [3] كذلك اختار الشنتريني هذا التعريف [4] واستحسن ابن رشيق هذا التعريف وقرر أنّه مشابه لتعريف الخليل بلا زيادة ولا نقصان [5] ويشير ابن جني أنّ هذا التعريف مشابه لتعريف الخليل بنسبة معينة، لكنّه يختلف عنه، فلو كانت القافية مثلا (عَواقِبُها) فيلزم على تعريفهم فتحة الواو والألف والباء والهاء ، أما القاف فيجوز مكانها غيرها ، فيدخل ما بين عناصر القافية ما ليس من أجزائها وذلك الاختلال لا يلزم على تعريف الخليل فعلى مذهبه تكون القافية من فتحة الواو إلى آخر البيت، والقاف داخلة ضمن حدود التعريف، وإنْ جاز ورود حرف آخر مكانها[6] فتعريف الخليل يقدم بنية موسيقية متلاحمة لا يتخللها عناصر غير داخلة في حد التعريف أمّا تعريف أبو موسى الحامض ، فيجعلها بنية تتداخل معها عناصر غريبة عن عناصر التعريف ، والواقع الشعري يشهد بذلك [7] والشنتريني الذي يتبنى تعريف أبي موسى الحامض تابع الخليل في التقسيم الوزني للقوافي ، فذكر قافية(المتكاوس وهو ما كان في آخره فاصلة كبرى وهي أربع متحركات بعدها ساكن)[8] والنوع الثاني (المتراكب وهو ما كان في آخره فاصلة صغرى وهي ثلاثة متحركات بعدها ساكن ..... والثالث المتدارك وهو ما كان في آخره وتد مجموع وهو متحركان

---

(1) ينظر : العمدة ج1 :153

(2) – ينظر : تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها مطبوع مع كتاب جزرة الحاطب وتحفة الطالب :39

(3) ينظر : القافية في العروض والأدب :26

(4) ينظر : الكافي في علم القوافي :33

(5) – ينظر : العمدة ج1 : 153

(6) – ينظر : الوافي بمعرفة القوافي :48-49

(7) ينظر : القافية دراسة صوتية جديدة :30

(8) الكافي في علم القوافي : 35 – 36

بعدهما ساكن)[1] والنوع (الرابع المتواتر وهو ما كان في آخره سبب خفيف وهو متحرك بعده ساكن ... . والخامس المترادف وهو ما اجتمع في آخره ساكنان)[2] فإثباته لهذه الأنواع يوقعه في تناقض ،فلا يستقيم التعريف بوجود بعضها كالنوع الأوّل والثاني[3] وتعريف أبو موسى الحامض يجعل من بنية القافية عناصر واجبة التكرار أمّا تعريف الخليل فيجعلها بنية تشمل عناصر واجبة التكرار وأخرى محتملة للتغير مما يجعل من بنية القافية بنية ذات امكانات صوتية تتيح التنويع ، كما توفر للناقد مساحة جيدة للتحليل تحتوى على عناصر ثابتة وأخرى محتملة للتغيير ،مما يسهم في كشف الجماليات الموسيقية في تلك المنطقة ، أمّا إذا كان مفهوم القافية يقتصر على العناصر واجبة التكرار فسيكون مجال التعامل مع القافية مجالا ضيقا لا يعطي تلك المساحة في التحليل .

ويذهب الفراء (207هـ) وقطرب (206هـ) إلى أنّ القافية هي حرف الروي لأنّه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه [4] وتبنى هذا التعريف أكثر الكوفيين [5] وتابعهم ابن عبد ربّه (328هـ) فالقافية عنده (حرف الرويّ الذي يبنى عليه الشعر.)[6]

وقد انتقد الأخفش هذا التعريف من حيث السماع والقياس ، فالسماع عن العرب لا يؤيد هذه التسمية فالأسماء لا تؤخذ بالقياس بل بالسماع ، كما أنّ القياس نفسه لا يدعم هذه التسمية ، فلزومها لا يبرر تسميتها ، لأننا عند ذلك نستطيع أنْ نسمي صحة

(1) – المصدر نفسه :36

(2)– الكافي في علم القوافي :37

(3) – ينظر : القافية دراسة صوتية جديدة :36

(4) – ينظر : الوافي بمعرفة القوافي :46– 47

(5) – ينظر : العمدة ج1 :153

(6) العقد الفريد ج6 :343

البيت قافية لأنّ هذه الصحة لازمة لها كذلك تأليفه وبناؤه كلها لازمة فقياس تسميتهم هناك يصلح هنا. [1]

كذلك فإنّ ما ورد عن العرب من مفهوم للقافية ينفي هذه التسمية (وذلك أنّ العرب إذا سمعت قال مع قيل أو هام مع هيم ، قالوا اختلفت القوافي ، فلو كانت القافية هي اللام لما كان في قولهم اختلفت القوافي فائدة ؛لأنّ اللام في قولك قال لم تخالف اللام في قيل.)[2]

وقد أشار الفآرابي (339هـ) إلى ذلك المفهوم للقافية بقوله : (والقوافي ربّما كانت حروفاً وربّما كانت أسبابا وربّما كانت أوتادا)[3] فتكون حرفا عندما يكون الروي مقيّدا وتكون سببا عندما يكون حرف الروي مطلقا ، وتكون وتدا عندما يكون للوصل خروج ،كذلك فسّر ابن سينا(427هـ) معنى مقفاه بقوله : (أنْ يكون الحرف الذي يختم به القول واحدا .)[4]

وتعريف الفراء ومن ذهب مذهبه يقدم تصورا ناقصا عن بنية القافية فيعرفها بأشهر لوازمها وهو حرف الروي ، والاعتماد على هذا المفهوم سيلحق كل ما قبل حرف الروي بالبنية الوزنيّة ، وذلك إهمال لخصائص القافية الموسيقية ، فالقافية على الرغم من اشتراكها مع الوزن ببنيته المجردة إلاّ أنّ لها خصائص موسيقية زائدة عن تلك البنية الوزنيّة، فمثلا لا يجوز أنّ يتبادل موضعيّا حرفا الردف الواو والياء مع الحروف الأخرى إذا ورد في منطقة القافية التي حددها الخليل والواقع الشعري يشهد بذلك ، وذلك؛ لأنّ لحروف المدّ الثلاث الألف والواو والياء في منطقة القافية قيم موسيقية تختلف خاصة تختلف عن الحروف الأخرى في منطقة القافية وتختلف أيضا عن هذه الحروف لو وردت في غير هذه المنطقة ، فهي في حشو البيت قيمة وزنية مجردة، فلو وردت في الحشو فهي

---

(1) – ينظر : كتاب القوافي للأخفش :6-7

(2) الوافي بمعرفة القوافي :46

(3) الموسيقى الكبير :1091

(4) كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر :161

تساوي ساكن أو متحرك بغض النظر عن نوع الحرف أمّا في منطقة القافية فلا يعادلها إلاّ حرف مماثل لها في قيمته المديّة ، وسنفصل هذه الأحكام أكثر في الفصل الأوّل لتعالقها مع معظم أحكام القافية، كذلك فإن للقافية تشكيلات وزنيّة مخصوصة ؛ لذلك قسموا القوافي على خمسة أنواع ، فللقافية فضلا عن إلى قيمتها الوزنية قيمة موسيقية خاصة ؛ لذلك ينبغي أنْ تدر س القافية من ناحيتين من الناحية الوزنيّة ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصة [(1)] وهذا ما يقدمه تعريف الخليل وما لحقه من أحكام وذلك لا يقدّمه تعريف الفرّاء ، وقد استعمل كثير من المحدثين تعريف الفراء فإذا قيل له (ما قافية بيتك أو قصيدتك ،فإنّه يجيب بالروي فيقول ميمية أو نونية ونحو ذلك وذلك تعارف بينهم)[(2)] وهو تعارف لا يقصدون به التحديد العلمي للقافية .

وهناك تعريف آخر للقافية لم يُنسب لأحد يشير إلى أنّ القافية هي (الجزء الأخير من البيت أي الجزء الضربي كمفاعيلن في آخر الطويل)[(3)] وهذا التعريف يعتمد الجانب الوزني المجرّد من البيت ، ولا يقدم مفهوما لبنيّة متميزة لها خصائص معينة ،فهو يدخل في مفهوم القافية عناصر وزنيّة لا تدخل في منطقة تحقق الخصائص الموسيقية للقافية ، ففي تفعيلة (مفاعيلن) تكون منطقة التغيرات الموسيقية المخصوصة في جزء التفعيلة (عيلن) أمّا(مفا) فهو بنية وزنية لا تخضع لإحكام القافية فمثلا في قول امريء القيس من الطويل[(4)] :

فَلَـوْ أنّ مـا أسـعَى لأدْنـى مَعِيشَـةٍ كَفـاني وَلَمْ أطْلُـبْ قَلِيـلٌ مِـنَ المَـالِ

تكون القافية على تعريفهم : مِنَ المالِ = مفاعيلن وبحسب تعريف الخليل تكون القافية (مالِ) = عيلن وهذا الجزء الذي حدده الخليل تختلف أحكامه عن أحكام الوزن فحرف الألف الذي وقع في منطقة الرّدف لا يجوز أنْ يتبادل موضعيّا مع أي

---

(1) ينظر : موسيقى الشعر العربي :105

(2) كتاب القوافي للأربلي :82

(3) نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب :342

(4) ديوان امريء القيس :39

حرف آخر لما يتمتع به من خصائص موسيقية فدرجة مدّ الحرف في منطقة القافية معتبرة ، أمّا لو ورد حرف الألف في الجزء الأوّل من التفعيلة خارج تعريف الخليل (مفا) فإن حرف الألف ستكون له قيمة مجردة وهي السكون فيجوز أنْ يتبادل معها أي حرف ساكن آخر أمّا إذا جاء حرف الألف خارج منطقة القافية التي حددها الخليل فتكون مثلا (تماثيلُ) = مفاعيل القافية بمفهوم الخليل (ثيلُ) = عيلن ، والألف هذه ليست لها خصائص موسيقية بل هي قيمة مجردة حرف ساكن يمكن أنْ يبادله موضعيّا أي حرف آخر ، وبهذا يتضح أن تعريف القافية بأنّها الضرب العروضي لا يقدم لنا بنيّة متميزة لها خصائصها الذاتيّة ، كما في التحديد الذي قدّمه الخليل .

ومن التعريفات الأخرى للقافية أنّها (الكلمة الأخيرة وشيء قبلها)[1] وكان الأخفش قد ذكر أنّه سأل أعرابيا عن القافية في قوله من الرّجز :

بنـــاتُ وطـــاءٍ علـــى خـــدِّ اللَّيـــلْ

فقال القافية (خدّ الليل) فالقافية كلمتان [2] أمّا الزجاجي (340هـ) فيفسر قول الأعرابي على أنّ القافية حرفان من آخر البيت [3]

ويذهب أبو مؤرج السدوسي (185هـ) والنضر ابن شميل(203هـ) أنّ القافية هي النصف الأخير من البيت [4] وهناك من أطلق القافية على البيت كله أو القصيدة كلها وهذا اطلاق مجازي لا يدخل ضمن الخلاف الاصطلاحي[5] كما أنّ هذا التعريف

---

(1) – كتب القوافي للتنوخي 69 :

(2) – ينظر : كتاب القوافي للأخفش :5

(3) – ينظر : العمدة ج1 :153

(4) ينظر :نضرة الإغريض :29-30

(5) ينظر : نهاية الراغب :342

(غير إجرائي بالنسبة للعروض ولا يمكن التعامل معه لتصنيف القوافي وتحديد قواعد استعمالها.)[1]

وقدم المرزوقي (421هـ) تعريفا مبهما فقال : (القافية آخر البيت المشتمل على ما بني عليه القصيدة)[2] فما تبنى عليه القصيدة هو الروي ، لكن المرزوقي لم يضع حدودا لتلك البنية في آخر البيت التي تحقق مفهوم القافية، وتحديدها بآخر البيت لا يعطينا وصفا دقيقا للمساحة التي تشغلها من هذا الآخِر.

بعد هذا لعرض لأهم تعريفات القافية تبين أنّ أكثر هذه التعريفات تعلقا بطبيعة القافية هو تعريف الخليل ، وإنّ كان التعريف يعتمد الوزن والموسيقى ويهمل الجانب المعجمي الذي نجده في تعريف الأخفش ، وهذا الجانب مهم جدا عند التعامل مع النصوص ، فهو يلعب دورا مهمّا في عملية الإبداع الشعري وتكوين اللغة الشعرية ، فلا يمكن أنّ يهمل عند التعامل مع القافية كبنية فاعلة في النص ، وللخروج من هذا الاشكال سنتبنى تعريف الخليل مع إضافة كلمة القافية كمصطلح للكلمة ببعدها المعجمي والتركيبي داخل منطقة القافية ، لنتمكن من التعامل مع النص بطبيعته اللغوية ، وبذلك نحتفظ بجميع خصائص القافية الصوتية والموسيقية والمعجمية من دون التضحية بأحدها .

وإذا كان نزاعهم في التعريف ليس نزاعا (في مسمى القافية لغة ولا فيما يصطلح عليه أنّه قافية ، وإنّما النزاع في القافية المضاف إليها علم في قولهم علم القافية مالمراد بها)[3] فتحديد الخليل الأنسب لبناء علمي لما يوجد في تلك المساحة من بنية لها خصائص قابلة للدراسة والتصنيف العلمي .

---

(1) نظرية القافية :36

(2) شرح ديوان الحماسة :124- 125

(3) - العيون الغامزة :238

الفصلُ الأوّل
مستوياتُ الحكم القافويّ

المبْحثُ الأوّل

حرفُ الرّويّ المنعِ وإمكاناتِ الورودِ

لايمكننا ونحن نتصدى لدراسة القافية في الخطاب النقدي القديم أنّ نُهمل الجانب التقعيدي لعلم القافية بدعوى أنّ ذلك الجانب هو جانب معياريّ محض يتعلّقُ بالخطأ والصواب القواعديّ ، وعلى الناقد أنْ يقبل ويوظّف نتائجه النهائيّة في وقفاته الإجرائية ويعد ما وصل إلينا من تقعيد شيء نهائيا مُكتملا ، بل يجب دراسة هذه القواعد وما اشتملت عليه من أحكام باعتبارها عناصر قابل للدراسة والفحص وإعادة التقييم .

إنّ التقعيد القافويّ يَدرس في العموم الحركات والحروف في منطقة القافية، ومن نقد الشعر (أنْ ينتقدَ ما في القافية من حركات وحروف)[1] وللوزن والتقفية أحكام (تُماثل ما كان للمعنى واللفظ والتأليف، أو تقاربهما يقتضيان من مراعاة الشاعر والمنتقد مثل ما تقتضيه تلك .)[2]

إنّ التقعيدَ في علم القافية تقعيدٌ متميّز يتجاوز في هدفه وطبيعة مادّته وكثير من ممارساته الجانب المعياري المحض، فمثلا يختلف التقعيد في علم القافية عن التقعيد في علميّ النحو والصرف، وإنْ كان هناك تشابه في بعض المنهجيات والآليات إلاّ أنّ الهدف وطبيعة المادة تختلف وتتمايز، وإنْ كان ما تدرسه القافية يقع في عموم المادة التي يدرسها النحو والصرفُ لكنّ علم القافية يُنقّر في مادة محدّدة من النصِ ذات طبيعة خاصّة بهدف مختلف، فهو لا يدرسُ كالنحو الكلمة في علاقاتها التركيبية وطبيعة تغيّر أواخرِها ولا يدرس بنيةَ الكلمة ضابطا تشكيلها وباحثا عن أصولها المتغيّرة ، إنّما يبحث عن الصفات التي تمتازُ بها هذه المنطقة بطبيعتها الموسيقيّة محاولا استخلاص القواعد الجماليّة التي انتخبها الذوق العربي والتي تحقق كمالا ينتج صورة للقافية (يودع عليها

(1) – الكشف عن مساوئ المتنبي مطبوع مع كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي :226

(2) شرح ديوان الحماسة :9

السمع أنيقةٌ)[1] وهو تقعيد لا يبحثُ عن أحوال القافية من حركة وسكون ولـزوم فقـط ، بل يبحث كذلك عن أحوال القافية من حيث المنع والجـواز والحسـن والقـبح ونحوهـا[2] وغرضه (تحصيل ملكة إيراد الأبيات على أعجاز متناسبة خالية من العيـوب الـتي ينفـر منها الطبع السليم على الوجه الذي اعتبره العرب.)[3] فالتقعيد في علـم القافيـة لا يضـع قواعد مُنتجة لمستوى صوابي، بـل يقعّـد للجماليـات الإيقاعيـة والموسـيقية الـتي أنتجهـا واصطفاها ذلك الذوق العربي .

إنّ عمل علـم القافيـة في كـثير مـن جوانبـه لا يتعلـقُ بالصـواب وعـدم الصـواب المحضّ، بل بالجمال أو العيب ، فالقواعديّة في علم القافية هي قواعدية جمالية ، ومـن هـذه الناحية يتعالق علم القافية مع النقدِ .

وهذا لا يعني أنّ المعياريّة غابت عن علم القافية بشـكل تـامّ ،إلاّ أنّ ذلـك الجانـب المعياريّ هو في أصله عبارة عن حكم ، أو موقف نقديّ للعرب ، فعيوب القافية مثلا هـي عبارة عن مواقف نقدية للعرب، وكـان دور منظـري القـوافي هـو تحديـد مصـطلحاتها[4] فقضايا القافية (كانت مطروحة على مستوى الوعي المعرفيّ أو حتّى العلميّ لـدى العـرب ولم يفعل واضعو هذا العلم سوى تنظيمها ووضعها في نسق.)[5]

فأحكام القافية هي عبارة عن أحكام ووقفات نقديّة للعرب القدماء نظّمها العلمـاء في مباحث وبذلك لا يمكن تجاوزها في سياق دراسـة القافيـة في الخطـاب النقـدي بـل إنّ مراجعة تلك الاحكام وعدم عدها مسلّمات نهائية يعد أمرا مهما للعمل النقدي ؛ وذلـك

(1) الوافي في القوافي:71

(2) ينظر : الكافي الوافي بعلم القوافي :32

(3) كشف الظنون ج2 :1305

(4) ينظر : العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك :177

(5) العروض وإيقاع الشعر العربي :90

لاعتماد الكثير من النقـاد القـدامى علـى هـذه الاحكـام في ممارسـاتهم النقديـة التطبيقيّـة واعتبارهـم تلك الاحكام أمرا قطعيّا على المسـتوى الجمـالىّ مـن دون الرجـوع إلى أصـل ذلك الحكم وملابساته ، وسنرى من خلال مباحث هذا الفصـل عـدم دقـة بعـض هـذه الأحكام .

إنّ الخلافات التي وقعت بين منظري هذا العلم تخللها جهد نقديّ ، فقد يكون للذوق أو مراعاة جانب المتلقي دورٌ في إثبات أو نفي حكم معين، فهي لم تعتمد كما سنرى على التقعيد المحض المعزول عن الممارسة النقدية الجماليّة .

وأخيرا نجد هناك تعالقا بين بعض أحكام القافية وبعض القضايا النقدية الـتي أصّـل لها النقاد، فقضية اعتبار كلّ بيت من القصيدة وحدة شعريّة مستقلّة يرتبط بـبعض أحكـام عيوب القافية كالإقواء والإكفاء والتضمين ، وكذلك مفهوم القصيدة وعـدد أبياتهـا تعـدّ الأساس للحكم بوقوع عيب الإيطاء في القافية .

قرّر الخطاب التقعيدي لعلم القافية أنّ جميع حروف المعجم تصـلح أنْ تكـون رويّـا مُضعّفاً بعض الحروف من إمكانيّة الورود، ويتضـمّن هـذا الحكـم التضـعيفي مسـتويات متفاوتة تتراوح بين المنع، أو التحسين، أو التقبيح، وأوّل هذه الحروف التي بحثـوا إمكانيّـة ورودها هو حرف الألف، فقد اختلف علماء القافية في بعـض أنـواع الألفـات محـتملات الوقوع حرف روي ، وأعطوها أحكاما هي المنـع ، أو إجـازة الـورود ، أو تحسـين ذلـك الورود .

من أنواع الألفات التي تناولتها هذه الأحكـام ألـف الاثـنين ، فأخرجهـا بعضـهم من إمكانات الورود كحرف روي، وعلّلوا ذلك بعدم السماع والزيادة على الكلمـة بعـد بنائها فألف الاثنين لم تُـبن مـع الكلمـة بنـاء الألـف في (بشـرى)، فلـم يثبـت في الكـلام (بشر)، ثمّ ألحقت بها الألف [1] ،فوصولها إلى الصورة الصوتيّة التي تُعادل موسيقيّا صـورة الألف الأصليّة جاء عارضا نتيجة دخولها في علاقات تركيبية ولم يكن تكوّنهـا مـع بدايـة

(1) ينظر: كتاب القوافي للأخفش :82

الوضع ، فهو تكوين طارئ ضعيف محتمل للانفصال ، فلا تترسخ صورته الصوتية في الذاكرة السمعيّة ترسخ الألف الأصليّة .

وقد ذكر الأخفش أنّ قوما جعلوا ألف الاثنين رويا؛ لأنّها بنيت على الكلمة، وعلّق على هذا الرأي قائلا :(وهذا قوي لأنَ اضربا بناء على حياله)[1] فألف الاثنين بصفتها فاعلا تعدّ في التفسير النحويّ جزءا من الفعل[2] من هذا الوجه حَكَم الاخفش على قوّة هذا الرأي، لكنّ مشابهة هذه الألف للهاء التي تُبيّن بها الحركة وعدم ورود السماع ، جعل الأخفش يصرّح بمنع ورود هذا الحرف رويّا .[3]

والأخفش كثيراً ما يجعل للسماع الحكم الفصل في تقعيده ، فيقول في معرض تضّعيفه ورود ياء الإضافة رويّا، وأنّ ليست لها قوة ياء (اضربي) (ولو لم يكن فيه إلاّ أنّ العرب قد قالته كان ذلك كافيا .)[4]

فالسماع عنده أساس مهم في إثبات الشرعية للأحكام القافويّة أمّا التعليلات الأخرى فهي لاحقة وداعمة له، لكنّه في بعض وقفاته التقعيدية – التي ستذكر – يثبت القاعدة حتّى وإن لم يوجد الشاهد الشعري من كلام العرب .

ونلحظ أنّ تقوية الأخفش للرأي القائل بجواز مجيء ألف الاثنين – وكذلك واو الجماعة وياء المخاطبة كما سيذكر لاحقا - اعتمادا على التفسير النحوي القائل: أنّها تعد جزءا من الفعل، أمر ليس له تأثير على القيمة الصوتية المتحققة للحرف وإمكانات

---

(1) المصدر نفسه :82

(2) ينظر : شرح ابن عقيل ج2 : 77 قال ابن عقيل عن اتصال الفاعل الضمير بالفعل(الأصل أن يلي الفاعل الفعل من غير أن يفصل بينه وبين الفعل فاصل لأنه كالجزء منه ولذلك يسكن له آخر الفعل إن كان ضمير متكلم أو مخاطب نحو ضربت وضربت وإنما سكنوه كراهة توالي أربع متحركات وهم إنما يكرهون ذلك في الكلمة الواحدة فدل ذلك على أن الفاعل مع فعله كالكلمة الواحدة.))

(3) ينظر كتاب القوافي للأخفش :81

(4) كتاب القوافي للأخفش : 83

تناسقها مع حرف الروي من هذا النوع، وهذا التعليل النحوي والتعليلات الأخرى كجعل زيادة الحرف علّة لعدم وروده حرف روي لها قيمتها في اثبات القاعدة النحويّة، أو وصف البنية الصرفيّة للكلمة فهي تصف البنية اللغوية للقافية ، ولا يمكن أنْ تكون سببا في قلة، أو عدم ورود الحرف رويّا ،وإنّما هناك أسباب لعزوف الشاعر عن إيراد هذه الأحرف تتعلق بطبيعة الشعر العربي عامة والقافية خاصة ،سنذكرها لاحقا في نهاية هذا البحث.

كما أنّ علم القافية (يبحث عن تناسب أعجاز الأبيات وعيوبها)[1] فهو يبحث عن التناسق الصوتي وطبيعته وقيمته المتحققة والاعتماد على تعليلات غير ذات أثر في تلك القيمة يعد تحكيما لمفاهيم خارجيّة في أحكام القافية ، ثم إنّ بناء ألف الاثنين مع الفعل لا يقربها من الألف الأصليّة فهي تبقى محتملة للانفصال بتغير السياق فالأصالة المعتبرة هي ثبات الحرف في الاستعمالات المحتملة جميعها ؛ ولذلك ذكر أبو الحسن العروضي(342هـ) أنّ هذه الألف ليست مثل (ألف التأنيث ولا الألف في مثل عصا وقعا وبشرى؛ لأنّها قد لزمت الاسم فصارت كأحد حروفه، والألف في قوله اذهبا واضربا دخلت كدخول الألف التي هي بدل من التنوين في مثل قولك رأيت زيداً)[2] فدخول ألف الاثنين على الكلمة يأتي بعد دخول الكلمة في علاقات نحوية مع جمل البيت الشعري ، وليس كالألف الأصلية وجودها دائم ملازم في جميع تبدلاتها .

وذكر المازني(247هـ) أنّ ألف الاثنين تكون وصلا أكثر وأحسن؛ لأنّ ألف اضربا لحقت اضرب بعد تمامه ، وذكر أنّ بعضهم أجاز ورودها حرف رويّ، وقرر أنّ ذلك أمر لابأس به ؛ لأنّها تثبت في الوصل والوقف وجاءت لمعنى عكس الألف الممدودة[3] فهذه الألف - عنده - الأحسن فيها أنْ لا تستعمل حرف رويّ؛ لأنّها قابلة

(1) كشف الظنون ج2 :1306

(2) الجامع في العروض والقوافي :271

(3) ينظر : القوافي وعللها : 166

للانفصال عن الكلمة في حالة تغيّر الاستعمال، وهي زائدة على الكلمة بعد تمام بنائها إلاّ أنّ هذه الألف تتميز بأنّ لها امكانات ثبات في الوصل والوقف، كما أنّها ليست مجرّد صوت متحوّل عن حركة قد جاء لوظيفة نغميّة تطلبها نهاية القافية كما في ألف الاطلاق، بل هي حرف جاء لمعنى؛ لذلك لم يعترض المازني على من أجاز ورودها رويّا وإن كان قد فضّل أن تكون وصلاً لا رويا، فمن حيث القياس لا يمنع المازني ورودها رويّا .

ولأنّ المعتبر في إجازة مجيء الألف حرف روي هو ثباتها في الكلمة منع المازني مجي الألف المبدلة من التنوين كألف (زيدا) لكنّه أجاز مجيئها في مثل عَصا، ورَحَى على الرغم من أنّه يرى أنّ هذه الألف بدل من التنوين، في الرفع والنصب والخفض وهو مناقض لقاعدة أنّ مجيء الألف المبُدلة من التنوين قافية لا يجوز[1] لكن مجيء الألف المبدلة من التنوين في عصى ورحا تختلف عن الألف في (زيدا) فهذه الألف قد أوجدها التركيب النحوي أمّا في عصى ورحا فالألف ثابتة قبل التركيب ، فهي أقوى ، وأمكن في الورود .

ولم يذكر الشنتريني ألف الاثنين من ضمن الحروف الجائزة الورود كحرف رويّ إلاّ أنّه أجاز مجيء ورود واو (فعلوا)[2] مما يفهم منه إجازته مجيء ألف الأثنين كحرف روي .

أما البقية ممن كتبوا في علم القافية – في حدود اطلاعنا- فكلهم منع ورود هذه الألف حرف رويّ ، وعلّلوا ذلك بعدم السماع، أو دخولها على الكلمة بعد بنائها .[3]

---

(1) ينظر :الممتع الكبير في التصريف :270

(2)ينظر : الكافي في علم القوافي :42

(3) ينظر: الجامع في العروض والقوافي : 271 ،العقد الفريد ج6 : 350 ، كتاب القوافي للتنوخي :100 ، الكافي في العروض والقوافي :150 ، كتاب القوافي للأربلي :121

ونلحظ أنّ الأخفش والمازني قد نقلا الرأي القائل بجواز ورود ألف الاثنين رويّا - كما مرّ – ولم يعيّنا أصحاب هذا الرأي . ولا يدعم الواقع الشعري الرأي القائل بجواز مجيء ألف الاثنين رويّا، فلم يستند أصحاب هذا القول إلى شاهد شعريّ تنطلق منه القاعدة، وإنّما عن طريق التعليل النحويّ المنطقيّ ، ورصد المتشابهات ، ومما يلاحظ هنا أيضا أنّهم لم يجعلا للتناسب الصوتيّ أهمية كبيرة في تعليل إمكانيّة ورود الف الاثنين رويّا ، فهي صوتيا تعادل الألف الأصلية التي أجازوا ورودها حرف روي على الرغم من أنّ هذا التناسب هو ما قد يغري الشاعر بالخروج عن نسق البناء القافوي للألف الأصلية ، فلو اعتمد هذا الجانب إساسا في التقعيد لكان إجازة ورود هذا الحرف والحروف المشابهة له واردا .

أمّا من منع ورود هذه الألف رويّا، فقد اعتمد في تقعيده على الشاهد الشعري ولم يحاول الخروج عنه عن طريق الفرض، أو القياس المنطقي، وإنّما وضعوا القاعدة بناء على ما قالته العرب .

أمّا الألف التي في ضمير المؤنث نحو (لها) فقد أخرجوها من إمكانات الورود حرف روي ، وقد ذكر التنوخي أنّ بعض أهل العلم رخّص كونها رويّا، من دون أن يعيّن من هم ، و ذكر : أنّ أبا المنهال أورد أبياتا جاء رويّها على هذه الألف – من المتقارب – وهي :[1]

وقَدْ يُعْجِبُ المَرْءَ طُولُ البَقَا   وَلَمَّا يَزال يَخُوطُ الحَيَا

وَيَلْحَقُ أَبناؤُهُ كُلُّهم   وَيُدْرِكُ حَاجَتَه كُلُّهَا

---

(1) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي : 103

فلم يلتزم ما قبل هذه الألف حرفاً واحداً ؛ لتكون الألف وصلا ، وقد خرّج المعرّي ما ورد من ذلك على الشذوذ وليس على الشذوذ تعويل [1] ويبدو أنّ إخراج القليل، والنادر من إمكانات القافية في الخطاب التقعيدي لهذا العلم هي محاولة للتقعيد لما هو جميل (شريف ،قوي) اعتمادا على انتقاء الذائقة الجمعيّة للشاعر، أو المتلقي العربي (فالعرب إنّما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع وقلّما تجد قافية لها قوّة إلاّ وقد عمل عليها المتقدمون) [2] ؛ لذلك فالكثير الشائع هو ما يمثل الذائقة العربية، أمّا المعدوم، أو النادر، فيمثل حالات شاذه لم تشع؛ لأنّها مخالفة للذوق الجمعي للشاعر، والمتلقي العربي.

والصورة الصوتيّة (لها) ممكنة الورود إذا كان التفسير النحويّ يجعلها أصليّة فلو جاء في القافية الفعل (لها) لجاز أنْ تكون هذه الألف رويّا ، فتقدير الزيادة والأصالة هو المعيار في إجازة ورودها وإنّ كانت القيمة الصوتيّة واحدة ، فيكون المعتمد في التقعيد هنا ليس التناسب الصوتي وتحققه في نهاية القافية بل البحث عن أصالة الحرف في الكلمة وإمكانات سقوطه في مختلف الاستعمالات، وفي هذه الحالة يكون التقعيد مستندا إلى مرجعيات نحويّة أو صرفيّة لا صوتية فالقيمة الموسيقية للحرف غير معتبرة في حالة كون التحليل النحوي والصرفي يصنّفه في باب الزوائد .

كما أخرج بعض علماء القافية والعروض ألف (أنا) من امكانات الورود كحرف روي فهي ألف غير ثابتة ثبوت الألف الأصلية وإنما يؤتى بها؛ لتبين بها الحركة في الوقف. [3]

أمّا الألف الأصليّة أو المبنيّة بناء الأصلي ، فالقياس عند علماء القافية أنْ تكون رويّا وكذلك ورودها في الشعر (فما جاء من الألفات اللاتي هنّ من الأصل رويّا أكثر

(1) ينظر : اللزوميات:27

(2) المصدر نفسه : 27

(3) ينظر :كتاب قوافي الأخفش :86، كتاب القوافي للتنوخي: 100، الكافي في العروض والقوافي: 50

من الواو والياء)[1] ويعلّل ابن الفرخان (ق6هـ) ذلك الشيوع بأنّها (أجهر عند السمع وأخف على الذوق)[2] ويبين المعري (449هـ) (أنّ ما رويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصحاح)[3] ويقرّر أنّ التزام حرف قبل هذه الألف أقوى في النّظم[4] و على الرغم من أنّ هذا الرأي أمر طبيعي في مقدمة كتاب كاللزوميات إلاّ أنّ المعري يبدو أنّه يقعد بحسب الكثرة ووورد الألف حرف روي قليل قياسا على الحروف الصحيحة كما أنّ المعادل الصوتي لهذه الألف دائما ما يأتي وصلا فالذاكرة السمعية للمتلقي تألف كون الألف وصلا؛ ولأنّ الذائقة الجماعيّة تنتخب الأفضل ، وكان استخدام هذه الألف رويّا قليل ضعّف المعري استخدامها استنادا إلى الأكثريّة الاستعماليّة التي تميل إلى جعلها وصلا والتزام حرف قبلها .

أمّا الواو، والياء فقد اختلف منظرو علم القافية في بعض الأنواع محتملات الورود كحرف روي، فقد اختلفوا في الواو والياء حالة كون صورتهما الصوتيّة تشابه صورة الواو والياء المديّة التي تكون للإطلاق ، وهي الصورة التي يكون فيها الواو والياء ساكنتان ويكون ما قبل الواو مضموما وما قبل الياء مكسورا، فقد قرّر فريق من علماء القافية والعروض أنّ الواو والياء في صورتها الصوتيّة المذكورة يجوز أنْ تكونا رويّا إذا لازمتا الكلمة ولم تنفكا عنها سواء كانتا أصليتان أو مبنيتان بناء الأصلي[5] و فرق المازني بين ما هو من أصل الكلمة وما بني بناء الأصل، فجعل ورود الذي من أصل الكلمة

---

(1) كتاب القوافي للأخفش: 78

(2) الوافي في القوافي : 87

(3) اللزوميات: 26

(4) ينظر : اللزوميات :27

(5) ينظر :كتاب القوافي للأخفش: 77، الجامع في العروض والقوافي: 266، كتاب القوافي للتنوخي : 117، الكافي في علم القوافي: 42

أحسن من الزائد المبني بناء الأصلي [1] على الرغم من أنّ الحرف لا يفارق الكلمة والوصف بالزيادة إنّما هو تقدير صرفي .

ويستند هذا الفريق فيما ذهب إليه إلى القياس، فالقياس لا يمنع من ورود هذين الحرفين رويّا، فالحرف إذا كان من أصل الكلمة، وجاز أنْ تلحقه الحركة كان قويّا [2] أمّا اجازة مجيئهما وصلا، فلمشابهتهما حروف الاطلاق في صفتها الصوتيّة يقول الاخفش): فإن شئت لم يُجعلْن رويّا شبهتهن بالياء والواو والألف اللاتي هنّ مدّات) [3] فيكون للشاعر الحريّة : في أنْ لا يلتزم حرفا معينا قبل الواو، والياء فتكون رويا أو أنْ يضعها في نسق تقفية يلتزم حرفا معينا قبلهما فتكون وصلا .

إنّ رأي هذا الفريق يعتمد القياس على القليل النادر ويجعله قاعدة فالقصائد (التي تنتهي بواو مدّ أو ياء مدّ وكلاهما أصل من أصول الكلمات نادرة في الشعر العربي .) [4]

أمّا الفريق الآخر، فيستحسن كونهما وصلا أو يمنع إمكانيّة ورودهما حرف روي [5] ويبدو أنّ هذا الفريق أخذ بنظر الاعتبار كون الصورة الصوتيّة لهذين الحرفين في حالة السكون مع السبق بكسرة، أو ضمة تشابه الصورة الصوتيّة للوصل وهي الصورة التي اعتادتها الأذن ، وذكر ابن الفرخان: أنّ العرب لم تستعمل في القافية يعطي مع يجري، ويحذو مع يدنو ، وذكر أنّ علة ذلك هي : أنّ الواو و (الياء هنا لا تليق بهما الأصالة؛ لأنّ هذا الموضع يغلب عليه كونهما صلة) [6] فوجود حرف روي يرتكز عليه

(1) ينظر :كتاب القوافي وعللها: 166

(2) ينظر : اللزوميات: 27

(3) كتاب القوافي للأخفش: 77

(4) موسيقى الشعر : 255- 256

(5) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي : 117 ، اللزوميات : 27، شرح قصيدة ابن الحاجب : 104

(6) الوافي في القوافي : 87

حرف مدّ يصلح للغناء هو الصورة الصوتية الأشهر والمعتادة فالذي (يغلب على الشعر العربي الاطلاق دون التقييد) [1] ، فهذه الصورة الصوتيّة بمثابة العرف اللغوي(والعرف اللغوي هو الذي يحدد معايير الاستعمال في اللغة) [2] ثم أنّ هذا الفريق يبدو أنّه يرى أنّ الشواهد التي اعتمد عليها العروضيون قد تكون غير صحيحة، فالشاهد الذي يتردد في كتبهم عن ورود الياء الساكنة المكسور ماقبلها رويا قوله من المتقارب :

نروحُ ونَمْضي لِحَاجاتِنا وَحَاجةُ مَنْ مَاتَ لا تَنقضِي

تموتُ مَع المرءِ حاجاتُه وتَبْقى لهُ حاجةٌ مابقي

ذكر المعري أنّه مضطرب النسبة؛ فهو ينسب إلى غير واحد من العرب. [3]

وأمّا الواو فالثابت فيها سماعا أنّها تستعمل (وصلا وعلى ذلك سُمعت أشعار المتقدمين) [4] وهذا الحكم يعتمد أيضا على الشائع والكثير ممثلا للذائقة العربيّة؛ لذلك يجب تقعيد القواعد وفق ذلك الشائع يقول المعري (وقلّما تجد قافية لها قوة الاّ وقد عمل عليها المتقدمون) [5] كما أضاف ابن الفرخان سببا آخر لمنع ورود الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها وهو سبب يتعلّق بصوت الواو في هذه الصورة فبين أنّ(في الواو خاصة سبب آخر، يمنع من جعلها رويا في هذا الموضع، وهو أنّ الواو التي قبلها ضمة تُستثقَل في الطرف غاية الاستثقال .) [6]

وأمّا ياء الإضافة مثل كتابي وغلامي فقد ضعّف، أو منع جُلّ علماء العروض والقوافي ورودها رويا ورأوا : أنّ عدم كونها (رويا أحسن وكذلك قالته الشعراء ؛لأنّها

---

(1) المصدر نفسه : 49

(2) اللغة بين المعيارية والوصفية :18

(3) ينظر اللزوميات : 28

(4) المصدر نفسه : 27

(5) اللزوميات :27

(6) الوافي في القوافي: 77

أضعف من ياء اضربي ؛لأنها تحذف في النداء والندبة)[1] وأجاز الخليل ورودها على الرغم من قلة النصوص (قال الاخفش وكان الخليل يجيز إخواني مع أصحابي ويأبى عليه العلماء ذلك ويحتج بقول الشاعر من الرّجز :

بازلُ عامين حديثُ سنّي

لمثلِ هذه وَلَدَتْني أُمّي

وقد ذكر ابن جني أنّ عدم كونها رويّا أحسن[2] وجعلوها في رتبة المنع أضعف من ياء المخاطبة نحو اسلمي ؛ لأنّها تحذف في بعض المواضع[3] ويبدو أنّ إجازة ورودها رويّا يمثل الإمكانيّة الاستعمالية أي امكانية ورود ذلك في شعر العرب ولا تهتم بالجانب الجمالي أو الذوقي استنادا إلى الشاهد الشعري على قلته، فعلى الرغم من كونها أضعف من ياء اضربي وليس لها قوة وشرعية هذه الياء التي منع أكثرهم ورودها رويا إلاّ أن ورود ياء الإضافة في الشعر منحها شرعيّة الورود فلو (لم يكن فيه إلا أنّ العرب قد قالته لكان ذلك كافيا .)[4]

أمّا السبب وراء قلة ذلك الورود فيبدو أنّه يرجع للجانب الذوقي؛ فكون الأذن ألفت ورود هذه الصورة الصوتيّة وصلا، لا رويّا هو سبب قلّة ورودها كما ذكرنا وهي صورة تمثّل الذوق الجمعي الذي لا يخرج الانتاج الشعري عن سلطته إلا نادرا .

كما أنّهم ذكروا: أنّ سبب جعل ياء الإضافة أضعف من ياء المخاطبة هو امكانية حذف هذه الياء في النداء والندبة وفي غير ذلك في بعض لهجات العرب[5] وبهذه الحالة

---

(1) كتاب القوافي للأخفش : 83 وينظر في تقرير هذا الحكم أيضا ، القوافي وعللها:166 ، الجامع في العروض والقوافي : 217 ،كتاب القوافي للتنوخي :107

(2) الوافي في علم العروض والقوافي ج2 :584

(3) ينظر:القوافي وعللها :166 ، العقد الفريد ج 6 : 350

(4) كتاب القوافي للأخفس :83

(5) ينظر: كتاب القوافي للأخفش : 83

يمكن الاستغناء عن الصورة الصوتيّة مع بقاء الدّلالة وهو أمر غير وارد مع ياء المخاطبة ، فلا نقول اضربِ ويفهم منه اضربي كما نقول يا غلامِ ويفهم منه ياغلامي أي إنّ ياء اضربي تكون أقوى في درجة اللزوم من ياء الإضافة فلا يمكن تحقق المدلول من دون الصورة الصوتيّة وهو أمر ممكن مع ياء الإضافة .

إنّ هذا الفرق في اللزوم هو مجرد وصف لحالات الياء في استعمالات مختلفة ولا يمكن أن يضيف قوّة أو ضعفا لورود الحرف رويا فلا يخطر في بال الشاعر وهو ينتج نصّه هذه الفروق وما جعل هذه الفروق سببا للتضعيف هو طبيعة الصناعة التقعيدية.

ولا بدّ لنا من التعقيب على رأي الخليل الذي نقله الأخفش عنه وانفرد بهذا النقل صاحب العقد الفريد – فلم نجد هذا النقل في كتب العروض والقوافي فضلا عن كتاب الأخفش نفسه – فقد ذكرت الرواية كما مرّ: أنّ الخليل كان يجيز إخواني مع أصحابي مستدلا بالشاهد المذكور على الرغم من معارضة العلماء، ونلحظ أنّ هناك فرقا بين المثال والشاهد فالمثال يمثل في بنيته الموسيقيّة القافية المؤسسة (إخواني مع أصحابي) أمّا النموذج الوارد في الشاهد، فيمثل القافية المجرّدة (سنّى وأمي) ولنا أنْ نتساءل هنا لماذا فرق بين نوعي المثال والشاهد أيكون ذلك جمعا للنوعين في الحكم أم يكون للنوع المؤسس تميّزا في الورود كونه يشتمل على لزوم صوتي قد يعوض عن اللزوم المفقود في الحرف الذي اعتادت الأذن أنْ تسمعه قبل الياء الساكنة المكسور ما قبلها، وهي صورة كونها وصلا، وقد ذكر ابن الفرخان :أنّ لزوم التأسيس قبل ياء الإضافة المتحرّكة يغني عن لزوم الحرف الملزوم فيقوي ذلك الحرف كما تقوى التاء بلزوم حرف قبلها[1] فعلى الرغم من أنّ ابن الفرخان ذكر ذلك في الياء المتحركة إلاّ أن لزوم التأسيس وهو أمر تألفه الأذن العربية في القافية قد يعوض عن فقدان اللزوم قبل الياء الساكنة المكسور ما قبلها، فإنْ ذهبنا إلى أنّ الخليل كان يجيز ورود ياء الإضافة رويّا في حالتها المؤسسة ، فيكون الخليل قد أجاز الأقوى؛ لتعويض النقص في الصورة الصوتية

(1) ينظر: الوافي في القوافي : 57

المخالفة للمألوف استنادا إلى ورودها في الشعر في غير المؤسسة وهو الأضعف ، فيكون الخليل قد أجاز الأقوى استنادا لوروده في الأضعف ، لكان ذلك رأيا ،وإنْ كان يفتقد إلى النص القاطع .

أمّا ياء النسب المخفّفة الساكنة فقد جعلوها أقوى من ياء الإضافة (فأكثرهم يجعلها رويّا؛ لأنّها خففت من متحرّك لا يكون إلاّ رويا، وهي مع هذا لم يدخلها الحذف كما دخل ياء غلامي ، فهي أقوى)[1] فهذه الياء حسُن أنْ تكون رويّا ؛ لأنّها (حرف مخفف من مثقل قد لزم الكلمة وثبت فيها في كلّ موضع وقد غُيّرت له الكلمة في غير موضع قالوا قرشي فاسقطوا ياء قريش)[2] وهذا هو رأي الخليل وجمهور علماء العروض والقوافي ونقل ابن القطاع عن الجرمي والسيرافي المنع.[3]

أمّا واو الجماعة وياء المخاطبة فلم يلغِ بعض علماء العروض والقوافي إمكانية ورودهما حرفي روي، فقد ذكر الأخفش أنّهما يكونان (وصلا ؛ لأنّهما على ما قبلهما فأشبهتا حروف المد اللاتي يلحقن بالقوافي، وليس لهنّ أصول في الكلام)[4] فذكر علتين لمجيئهما وصلا ، الأولى علة صوتية وهي التشابه الصوتي الحاصل بين هذين الحرفين في حالة ضمّ ما قبل الواو وكسر ما قبل الياء مع الصورة الصوتيّة لحروف الاطلاق المديّة ، والثانية علّة تركيبية، وهي : كونهما حرفين زائدين لم يبنيا مع الكلمة بناء الأصل، ثم ذكر إمكانيّة ورودهما حرفي روي (؛ لأنّهما بنيا مع الكلمة وجاءتا لمعنى فأشبهتا الواو والياء اللتين من الأصل ، وإنْ لم تكونا في قوتهما)[5] فذكر أيضاً علّتين مكنتا هذين

(1) كتاب القوافي للأخفش: 83

(2) القوافي وعللها : 167

(3) ينظر: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب : 382

(4) كتاب القوافي للأخفش : 81

(5) كتاب القوافي للأخفش : 81

الحرفين من الورود كحرف روي الأولى : علّة نحويّة وهـي أنّ هـذين الحـرفين في التقـدير النحوي يعدان جزءاً من الكلمة ، والأخرى دلالة هذين الحرفين على معنى .

كما فـرّق الأخفـش في إمكانيّـة الـورود حـرف روي بـين : ألـف التثنيـة، وواو الجماعة وياء المخاطبة المسبوقين بحركـة مـن جنسـهما مسـتخدما علّـة منطقيـة ، فجعـل للحرفين المذكورين أفضلية في الورود مقارنة بألف الاثنين وذلك؛ لأجازتهم ورود هـذين الحرفين رويا عند فتح ما قبلهما ،فورود الحرف رويّاً في شكل صوتي وعدم إمكانية ورود الحرف الآخر في هذا الشكل يقوي من الأوّل على حساب الثاني ويجعله صـالحا للـورود يقول الأخفش : (فُرّق بين الألـف في اضـربا واليـاء في اضـربي والـواو في اضـربوا ؛لأنّ الواو ، والياء إذا نفتح ما قبلهما لم يكونا إلاّ رويّا، وليس هكذا حال الألف .)[1]

ولابدّ أنْ نُشير أنّ جعل النحاة هذه الحروف جزءا من الكلمـة هـو مجـرد تعليـل لحكم نحويّ هو تسكين آخر الفعل عند اتصاله بضمير رفـع[2] وهـذه القـوة في البنـاء لا تُرسّخ في الذاكرة السمعية صورة للكلمة المنتهية بالواو أو الياء كما يمنحـه قـوة البنـاء إذا كان الحرف جزءا من الكلمة فالبناء الذي يمنح الحـرف قـوة هـو البنـاء الوضـعي، أي أنّ الحرف يوضع بداية ليكون جزءا من الكلمة، فهنـاك فـرق بـين البنـاءين في مفهـوم بنـاء الحرف مع الكلمة بين النحاة وعلماء القافية في هذا السياق، وقد وضّـح الأخفـش معنـى البناء عند علماء القافية فمثلا كلمة (بشرى بشر ما جاء فيه حتّى قيل زيدت فيـه الألـف بـل وضـع بشـرى كـذلك بخلاف ضـرب فإنّـه جـاء أوّلا وبعـد ذلـك قـد زيـدت فيـه الضمائر.)[3]

(1) المصدر نفسه : 82

(2) ينظر : شرح ابن عقيل ج2: 77

(3) الوافي في العروض والقوافي ج2: 592 ، وينظر : كتاب القوافي للأخفش : 82، والنص في كتاب الأخفش غير واضح ورجح المحقق وجود سقط فيه .

ذكر المازني علّة أخرى بعد أنْ أجاز ورود الحرفين المذكورين رويّا وهي ثباتهنّ في الوصل والوقف وبذلك يصبح الحرفان أقوى من الأحرف المديّة .[1]

ولا يدعم الواقع الشعري مذهب من يرى إمكانية ورود هذه الأحرف رويّاً فلم يذكروا شواهد شعرية لورود واو الجماعة وياء المخاطبة رويا سوى الأبيات التي وردت لعبد الملك بن مروان من الطويل :

وهلْ نحنُ إلاّ مثلُ مَنْ كانَ قَبْلنا   نموتُ كَمَا ماتُوا وَنَحْيا كَمَا حَيوا

وَيَنقصُ مِنّا كلّ يومٍ وليلةٍ   ولابدّ أنْ نلقى مِنَ الأمْرِ مالَقَوا

وهي محمولة على الإقواء[2] ، فأصحاب هذا الرأي يثبتون شكلا صوتيّا للقافية لم يرد في شعر العرب بناء على القياس، والتعليل وتلمّس المتشابهات ووفق ذلك لايلزم أنْ يكون الشاهد الشعري سابقا للقاعدة؛ فقد توجد القاعدة التي تجيز شكلا صوتيّا لم يرد عن العرب إذا أمكن وضع القاعدة المدعومة بالتعليل والمنطق التي تجيز وروده وبذلك سيكون الباب للتجديد مفتوحاً لكنّه مقيّد بإمكانية إخضاعه للقياس الذي يمنحه شرعيّة الورود وهذا القياس بمثابة الضابط الذي لا يسمح للإمكانات التي يجيزونها الخروج عن طبيعة الشعر العربي .

منع أكثر منظري العروض والقوافي إمكانيّة ورود هذين الحرفين رويا[3] وعلّلوا ذلك بزيادتها على الكلمة وللتشابه الصوتي بينها، وبين حروف الأطلاق فهنّ (مدّات لاحقة بالحرف الأصلي شبيهة بالمدّات التي للإطلاق)[4] ويبدو أنّ الفريق الذي ذهب إلى المنع اعتمد في تقعيده على ما ورد من كلام العرب ولم يلتفت إلى القليل والنادر؛ لذلك

---

(1) ينظر: كتاب القوافي وعللها : 166

(2) ينظر الحور العين: 146

(3) ينظر على سبيل المثال :الجامع في العروض والقوافي : 271، اللزوميات : 26 ، كتاب القوافي للتنوخي :106 ، الحور العين : 146 ، العقد الفريد ج3: 467 ، الوافي بمعرفة القوافي : 75

(4) الوافي في العروض والقوافي ج2 :580

علّق المعري على أبيات مروان بن الحكم :بأنّ ذلك(قليل نـادر وإنّمـا معظـم كلامهـم أنْ تكون الواو في مثل هذا وصلا)[1] وذكر : أنّ هـذه الأبيـات شـاذة (ولـيس علـى الشـذوذ تعويل ، ولا أعرف لأحد من أهل الفصاحة مثل أبيات مـروان)[2] فالقاعـدة عنـد هـؤلاء تتبع الشاهد والشاهد عندهم يجب أنْ يكون غير قليل أو نادر : أي يمثل الذوق الشـعري العام ولا يخرج عن كلام الفصحاء .

ونلمح في الكثير من وقفات المعري التقعيديّة صدورا عن استقراء شعري وتتبـع عكس أكثر من قعد للقافية بعد الخليل والأخفش إذ كان خطابهم التقعيدي مجرد عـرض لآراء من سبقهم دون الرجوع إلى النص الشعري ومحاولة البحث عـن مـا يمكـن أن يطـرأ من أشكال صوتيّة للقافية وإنّما حصروا شواهدهم على ما ذكره منظرو القافيـة الأوائـل ولم يخرجوا عنها ، أمّا المعري فيلمح أحيانا إلى إمكانية الخروج عن الخطـاب التقعيـدي إلى النص الشعري محاولا وضع القاعدة وفقا للكثير الفصيح بنـاء علـى ماهـداه اليـه عملـه الاستقرائي .

أمّا واو الضمير وياء المخاطبة إذا انفتح ما قبلهما، فحكـم جمهـور علمـاء العـروض والقوافي جواز ورودها رويّا ، وهوما ذهب إليه سبيويه[3] ؛ وذلك لزوال أحد العلـل الـتي جعلت هذين الحرفين يخرجان من إمكانية الورود كحرف روي : وهي المشـابهه الصـوتية مع أحرف الإطلاق (فالواو والياء إذا انفتح ما قبلهما لا تكون إلاّ رويا ؛لأنّهـن لم يشـبهن المدات)[4] فضلا عن إلى تغير الصورة الصـوتيّة المشـابهة لصـورة حـرف الأطـلاق ، فـإنّ طبيعة هذه الأحرف تتغير: من حيث طريقة نطقها، أو صـفتها ، فـالواو واليـاء السـاكنتان المسبوقتان بفتحة (تتغير وضعية اللسان في انتاجهما مقارنة مـع اليـاء ، والـواو السـاكنتين

---

(1) اللزوميات : 25

(2) المصدر نفسه: 27

(3) ينظر :العمدة ج1 : 156

(4) كتاب القوافي للأخفش : 81

المسبوقتين بحركة من جنسيهما)[1] كما أنّ (المسافة التي تفصل اللسان عن الحنك في اللين أضيق منها في المدّ، فتتحول الوا والياء من حركات إلى أصوات احتكاكية)[2] .

إنّ خروج هذه الأحرف من نمط الصورة الصوتية التي تعودها السماع وصلا قوّى هذه الحروف، وأدخلها في إمكانات الورود ، لكنّ هذه الإجازة ليست مطلقة فقد أشار ابن عبد ربه : إلى أنّ إجازة الواو خاصة إجازة مع القبح[3] وذكر المعري : أنّ ما ورد من الواو المفتوح ما قبلها(مفقود في أشعار الفصحاء إنّما يجيء منه الشيء النادر، ولعلّه مصنوع)[4] فالمعري يقرر ندرة الشواهد الشعريّة في أشعار الفصحاء التي تدعم ورود هذا الشكل الصوتي للواو، بل يشك في صحتها، ويبدو أنّ المعري يحاول أنْ يقعّد للأفصح ، وهو الذي استساغه ذوق الفصحاء من العرب ، فالشكل الصوتي الذي يتصف بالكثرة هو الذي استساغته الذائقة الفصيحة، و يكون واجب الاتباع جماليّا ؛ لذلك لم يشر المعري إلى النصوص الشعريّة التي نظمها شعراء، ربما وضعهم المعري خارج دائرة الفصيح الذي يجعله منطلقا في التقعيد .

وبعد هذا العرض لآراء منظري العروض والقوافي وجدنا أنّهم يخرجون حروف المدّ في كثير من حالاتها معتمدين على أساس القوة الصوتيّة والقوة النحويّة ومفهوم القوة الصوتيّة أنّ هذه الحروف ليست من الصوامت أمّا مفهوم القوة النحويّة أنّ ما كان من الحروف من أصل الكلمة ،فهو الأحرف الأقوى ورودا[5] وهذا الذي ذكروه هو مجرد وصف للظاهرة وقد جعلوا من وصفهم للظاهرة علّة لوجودها ، و هذا الوصف هو حقيقة مبنية على استقراء دقيق لواقع الشعر ، لكن ذلك الوصف ليس هو العلة التي

---

(1) حركات العربية دراسة صوتية في التراث العربي :41

(2) المصدر نفسه : 43

(3) العقد الفريد ج6 : 353

(4) اللزوميات :26

(5) ينظر : نظرية القافية :40

جعلت الشعراء ينتجون ذلك التشكل الصوتي المخصوص والعزوف عن التشكيلات الخرى .

ويبدو أنّ انعدام، أو قلّة ورود الأحرف المديّة رويا هو أمر يتعلق بطبيعة الشعر العربي نفسه ، ووظيفة هذه الأحرف ضمن تلك الطبيعة ،فهذه الأحرف المديّة بما لها من صفة في اتساع مخارجها [1] قد ألحقوها (في أحرف الروي ؛ لأنّ الشعر وضع للغناء والترنّم)[2] وهذا الترنّم، والغناء أكثر ما يقع في آخر البيت [3] ؛ فلذلك احتاجوا إلى تطويع هذا الجزء – الذي هو بطبيعته لغة- للغناء ، وأكثر أحرف تصلح لهذه الوظيفة هي الأحرف المديّة ؛إذ تشكل الواو ، والياء ، والألف فصيلة مستقلة، فلقد لجأ اليها الموسيقيون لغايات موسيقية [4] فضلا عن هذا الدور الوظيفي الأدائي الذي تقدمه هذه الأحرف، فقد وجدوا فيها بعدا جماليّا ، فالنغمة (التي يمتد معها أحد هذه الأحرف الثلاثة لها أنقٌ في السمع)[5] وبذلك أصبحت العادة أو ما يمكن تسميته (السليقة الموسيقية) لهذه الأحرف أنْ تكون مدّات يترنّم بها الشعراء، فإذا أرادوا (أنْ يترنّموا في أواخر الأبيات بامتداد الصوت جاءوا بالألف والواو والياء)[6] ،وبذلك أصبح للغناء نوع سلطة خاصة على أواخر الأبيات ، فأصبحت العرب تزن الشعر بالغناء [7] فالغناء أصبح وسيلة تمكّن من الكشف عن توافق الشعر بعد إنتاجه لغويّا مع السليقة الموسيقية ؛ لذلك لمّا غنت المغنية شعر النابغة ومدت حرف الاطلاق تنبه للخطأ الموسيقى الذي وقع

(1) ينظر شرح كتاب سيبويه للسيرافي ج5 :395

(2) كتاب سيبويه ج2 :299

(3) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :20

(4) ينظر :علم الأصوات وعلم الموسيقى: 111

(5)كتاب الموسيقى الكبير :1120

(6) المنصف شرح تصريف المازني :224

(7) ينظر : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء :40

في شعره[1] فالعنصر (الأساسي في اكتشاف العاهـات الإيقاعيـة هـو عـرض الشـعر علـى الغناء .)[2]

إنّ طبيعة وضع الشعر، والصفة الصوتيّة للأحرف المديّة حدد تشكيلها الصـوتي في نهاية القافية بكونها حرف اطلاق يؤدي وظيفة الترنّم والتغني بالشعر، فهـي أحـرف تمتـدّ مع النغم بسهولة[3] وبذلك اعتادت الأذن العربية هذه الصـورة الصـوتيّة وجـاء الانتـاج الشعري على وفق ذلك العرف الموسيقى لهذه الأحرف .

إنّ ورود هذه الأحرف رويّا هو مخالفة لصورتها الصوتيّة المستساغة من قبل الذائقـة العربيّة ، وهي كونها حرف مدّ يرتكز على حـرف مُلتَـزم ضـمن النسـق الصـوتي لقافيـة القصيدة؛ لذلك انعدم بعض أنواعها وقلّ الآخر إلى حد الندرة أو شذوذ الشاهد .

أمّا التزام الشاعر بأصالة الحرف وإعراضه عن الزائد في هذه الأحـرف المديّـة عنـد التزام حركة من جنسها ، فيبدو أنّها تتعلق بالجانب الفنّي ، فالشـاعر يفكـر بقوافيـه وهـي مفردة معزولة عن سياق الجملة ،(فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخـض المعنـى الـذي يريـد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي الـتي توافقه)[4] ، والكلمات التي تكون فيها أحرف المد أصليّة لا تتطلب سوى ذلك في الأنشـاء الأوّلي للقصيدة ، أمّا الكلمات ذوات الأحرف الزائدة فلكي تصل إلى صـورتها الصـوتيّة الموافقة للكلمات الأصليّة يجب أنّ تتسق داخـل نسـق جملـة ذات تركيـب نحـوي يفـرض إنتاج ذلك الحرف الزائد ، فالشاعر هنا يجب أنْ يفكر- كـي ينـتج كلمـات ذوات أحـرف زائدة - بهذه الكلمات وهي داخل نسق نحوي يفرض وجودها، وبـذلك تضـيق مسـاحة

---

(1) ينظر: المصدر نفسه :40

(2) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية :55

(3) ينظر : علم الأصوات وعلم الموسيقى:110

(4) عيار الشعر :7-8

التحرّك على الشاعر قياسا بالكلمات ذوات الأحرف الأصلية التي لا يضطر الشاعر عند انتاج صوتها إلى اللجوء إلى بناء لغوي محدد فالبناء اللغوي المحدد قد يتقاطع مع الوزن .

كذلك الهاء من الأحرف الأخرى التي وقع فيها خلاف في الاحكام وتتميز الهاء بصفات صوتيّة خاصة ، وورد متميّز في الشعر العربي ، فالهاء (الذي هو المَهتوت من الحروف)[1] هي حرف ضعيف (في المخرج فأشبه بخفائه حروف اللين)[2] وهي وإنْ كانت من الحروف التي لا يجري فيها الصوت كما يجري في الألف والواو والياء (لكنّ لخفائها وخفتها جرى الصوت فيها)[3] كما أنّها تشبه الألف من حيث خروجهما من المخرج ذاته[4] وكذلك تشابه الألف في دخولها ؛ لتبين بها الحركة، كما أنّها حرف يزاد في مواضع كثيرة .[5]

ونتيجة لهذا الواقع ،صنّفوا وقعدوا لمعظم أحوال الهاء، ووضعوها ضمن أحكام أحرف الوصل (فكلّ هاء تحرّك ما قبلها، فهي صلة ، إلاّ أنْ تكون من الكلمة نفسها ،فإنّك تكون فيها بالخيار: إنْ شئت جعلتها رويّاً، وإنْ شئت سمحت بها فجعلتها صلة والتزمت ما قبلها فجعلته رويّاً)[6] وهو حكم في عمومه مطابق لحكم أحرف الوصل المديّة ، وعلى الرغم من منحهم إمكانية الورود رويّاً، أو وصلا للهاء الأصليّة المتحرّك ما قبلها ، إلاّ أنهم ذكروا أنّها(تكون حرف روي أحسن وأكثر)[7] وتحسينهم كون الهاء الأصلية هنا رويا ؛هو لما استقرّ في أصولهم التقعيدية أنّ الحرف الأصلي هو الأصل في

---

(1) الوافي في القوافي : 49

(2) كتاب القوافي للأخفش : 78

(3) الجامع في العروض والقوافي : 279

(4) ينظر : كتاب القوافي للأخفش: 19

(5) ينظر: القوافي وعللها : 159

(6) العمدة في محاسن الشعر ج1 : 157

(7) القوافي وعللها: 165

الورود كحرف روي وأمّا كـون ذلـك أكثـر فراجـع إلى الطبيعـة اللغويّـة وطبيعـة النسـق القافوي، فالكلمات التي تنتهي بهاء أصلية يلتزم قبلها نفـس الحـرف أقـل بطبيعـة الحـال مقارنة مع الكلمات التي لا يلتزم قبل الهاء حرفا موحدا ، (فإذا تعيّنت الراء مـثلا للـروي في نحو(أجرَه)موصولا لم يكن فيه ما هو نحو : (أمـرَه وأفـرَه وأكـرَه) ككثـرة مـا هـو نحـو (يمري ويفري ويقري ويذري ويسري) [1] فالخيارات تضيق على الشاعر في الحالـة الأولى وتفرض عليه القوافي فرضا .

وانطلاقا من قاعدة إمكان ورود الهاء الأصليّة رويّاً ووصلا يمكن في النسق القـافوي مساوقة الهاء الزائدة للأصليّة ، لكن المعري يعدّ ذلك ضعفا في البنية [2] فكأن المعري يـرى أنّ التزام النمط الأصعب هو ما يعطي قوة وجمالية للقافية، وتوخي الـنمط الأصـعب قـد يكون دليلا على تمكن الشاعر من صناعته، لكنّه لا يمكـن أن يعـد معيـارا جماليّـا مطلقـا؛ لذلك يرى ابن الفرخان أنّ هذا الضرب – وهو مساوقة الهـاء الأصـلية للزائـدة-(لاينكـر حسنه إذا أحسن وقد يأباه قـوم مـن العلمـاء) [3] فالقـدرة الابداعيّـة للشـاعر قـد ترتفـع بالنسق القافوي وتمنحه رتبة جمالية غير التي فرضتها قيود التقعيد النظريّة ، والحكم علـى جمالية الظاهرة يجب أنْ ينطلق مـن وجودهـا داخـل الـنص لا مـن قاعـدة مقـررة مسـبقا تتعامل معها بصفة معزولة .

أمّا إذا سكن ما قبل الهاء، فتكون رويّا [4] سـواء كـان ذلـك السـاكن حرفـاً مـديّا أو حرفا صحيحا مثل (منْه و دعْه) [5] وسواء كانـت هـذهِ الهـاء مـن أصـل الكلمـة أم من

---

(1) الوافي في القوافي : 156

(2) ينظر: اللزوميات : 25

(3) الوافي في القوافي : 51

(4) ينظر : الجامع في العروض والقوافي : 271

(5) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي : 101

غيره[1] إذن القاعدة أنّ الهاء الساكن ما قبلها تكون رويا مطلقا سواء كانت أصلية ، أم زائدة وسواء كان الحرف الساكن قبلها صحيحا، أو حرفا مديّا، ويبدو أنّ الذي دعاهم إلى تصنيف الهاء حرف روي هو جواز تلاقف الواو والياء في القافية المردوفة بأحدهما، ثم أدخلوا المردوف بألف تحت هذا الحكم قياسا على الألف والواو، أما الساكن الصحيح فلدخوله تحت قاعدة الساكن لا وصل له .

والشواهد على هذ النوع – أعني الهاء المسبوقة بساكن مدي - أكثر من أنْ تحصى بل هو النوع الشائع للهاء في الشعر العربي ، لكن لا نجد للنوع الثاني – الهاء الزائدة المسبوقة بحرف صحيح ساكن لم يلتزم قبلها – شاهدا في كتب العروض والقوافي سوى البيتين مجهولي النسبة المذكورين في قوافي التنوخي من الخفيف:[2]

أيّها القلبُ لا تدعْ ذكركَ المو ... تَ وأيْقِن بما ينوبَك مِنْه

فازجرِ القلبَ عن هواهُ ودعْهُ ... إنّ في الموتِ عبرةً واتعاظا

ولا توجد إشارة في كتب العروض والقوافي تشير إلى أنّ الخليل عرف هذا النسق من القوافي مما يرجح أنّه تجديد في بنية قوافي الهاء متأخر عن النماذج التي اطلع عليها الخليل ومن خلال تتبع بعض النماذج الشعريّة – وهي قليلة جدا - يتضح أنّ الشعراء يميلون إلى التزام حرف بعينه في حالة ورود الهاء الزائدة، أو كون الزائد مساوقا للأصلي مثال ذلك قول الراجز:[3]

شَلّتْ يَدا فاريّةٍ فَرَتْها

وفُقِئتْ عينُ التي أرتْها

أساءت الخرز فأنجلتْها

---

(1) ينظر : اللزوميات : 25

(2) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي : 101

(3) ينظر : اللزوميات : 22

أعـــــارت الإشــــفى وقـــــدرثها

مســـك شـــبوبٍ ثـــم وفرثهـــا

لـــو كانـــت النـــازع أصـــغرثها

نلحظ أنّ الشاعر التزم حرفاً قبل الهاء الزائدة وعلى هذا المنوال جاءت النصوص ذات النسق القافوي المشابه قال أبو فراس الحمداني مخلع البسيط [1] :

قَـد كـانَ لـي فيـكَ حُسـنُ صَـبرٍ	**خَلَـوتُ يَـومَ الفِـراقِ مِنْـهُ**
مـا تَرَكَـت لِـيَ الجُفـونُ إِلّـا	**مـا اِسـتَنزَلَتني الخُـدودُ عَنْـهُ**
قَـد طـالَ ياقَلـبُ مـاتُلاقي	**إِن مـاتَ ذو صَـبوَةٍ فَكُنْـهُ**

فالتزم النون قبل الهاء الزائدة .

أمّا في حالة عدم التزام حرف قبل الهاء فالغالب أنهم يلتزمون الهاء الأصلية رويا ولا يكاد يساوقون معها الزائد قال ابن الرومي من السريع [2] :

أضْـحى أبـو الصـقرِ وأفعالُـه	**كأنّمـا تنـتجُ مِـن وجْهِـهِ**
عـارضَ بالإحسـانِ حُسـناً لـه	**لا يبلـغُ الوصـفُ مـدَى كُنْهِـهِ**
لـيسَ لـه عيـبٌ سِـوى أنَّـه	**لا تقـعُ العـينُ علـى شِبْهِهِ**
يـا وارداً حَوْضـاً سـوى حَوضْـهِ	**عـدّ عَـنِ الغـبّ إلى رفهـهِ**
تلـقَ فتـىً ترضـى العـلا فعلَـهُ	**في عَقـبِ مايـأتي وفي بَدهـهِ**

إلى آخر النص الذي التزم فيه الهاء الأصلية مع عدم التزام حرف قبلها فتتعين الهاء رويّاً، ويكاد يطرد النسق القافوي للهاء على هذا التشكيل ، وهو التزام حرف قبل الهاء

(1) ديوان أبي فراس الحمداني :349

(2) ديوان ابن الرومي ج6 :2617

الزائدة أو الأصلية المساوقة للزائدة ، أمّا عند عدم التزام حرف قبل الهاء فإنّهم يلتزمون الهاء الأصلية ولا يساوقون معها الزائدة .

أمّا وجود هاء زائدة ما قبلها حرف صحيح ساكن متغير – وفي هذه الحالة تتعين الهاء رويا– فهو أمرٌ لا يسنده الواقع الشعري ، ولم يمثل له إلاّ التنوخي ، ويبدو أنّ تقعيدهم للهاء الزائدة وجعلها رويّا هنا لم يكن استنادا إلى الواقع الشعري بل استنادا إلى أصل نظري نتج عنه وقوعهم في مأزق تصنيفي عند مواجهتم هذا الشكل القافوي للهاء دفعهم إلى تصنيف الهاء الزائدة بعد الصحيح الساكن رويّاً، فقاعدة (الساكن لا وصل له ، إنّما الوصل للحرف المتحرك يولد مثل حركته)[1] دفعتهم الى اعتبار الهاء رويا استنادا على الفرض النظري غير المدعوم بواقع شعري .

كما نلحظ هنا أنّ منظري القافية عاملوا في الحكم الحرف الصحيح الساكن معاملة الألف والواو والياء الساكنة علما أنّ هذه الأحرف تختلف أحكامها في المنطقة الإيقاعية للقافية عن أحكام الحرف الصحيح الساكن فالانسجام بين مثل : لايرعاه و لاينساه واضح خلافا لمثل : لم يعلمْه و لم يعرضْه فكان من الواجب على منظري القافية (أن ينصّوا بوضوح على أنّ الهاء لا تحسن في الروي إلاّ إذا سبقها حرف مدّ)[2] ولذلك علّق المعري بعد أنْ ذكر مذهبا لقوم لم يعينهم يجعلون الهاء الزائدة قبل الحرف الصحيح الساكن وصلا (أن الغريزة تشهد بما زعموه وقياس أقوال المتقدمين يوجب أنّ الروي الهاء)[3] وقد خرج ابن الفرخان عن قاعدة أن الساكن لا وصل له ليجعل الروي هو الساكن ما قبل الهاء ويضع نوعا جديدا للروي هو الروي الساكن المطلق (فليس كلّ مطلق من الشعر متحرّك الروي)[4] وذلك ؛ لأنّ ابن الفرخان وضع للوصل والتقييد

---

(1) كتاب القوافي للأخفش : 88

(2) موسيقى الشعر : 352

(3) اللزوميات : 22

(4) الوافي في القوافي: 43

مفهوما وظيفيا فالمراد من التقييد عنده أن (يقطع عنده الصوت والمراد من الوصل أن لا يقطع عنده بل يوصل بغيره)[1] واستنادا إلى ذلك فقد صنف الهاء الزائدة بعد الحرف الصحيح الساكن وصلا .[2]

ويمكن القول إنّ قصد الشاعر قد يكون هو المعيّن لحرف الروي لا القاعدة المفروضة من خارج النص فقد لا يلتزم الشاعر حرفا معينا قبل الهاء الزائدة ، ويجعلها رويّا اعتدادا بقيمتها الصوتية المساوية للهاء الزائدة .

أمّا حرفي الكاف والتاء، فقد أجا ز جمهور منظري القافية في خطابهم التقعيدي استعمال الكاف والتاء رويا، أو التزام حرف قبله تطوّعا من باب التزام ما لا يلزم[3] وقد روي عن الشاعر كُثير أنه كان يوجب التزام حرف قبل التاء.[4]

كما ذكر بعضهم (أنّ كاف الخطاب في نحو حمدك وشكرك لا تكون رويا إلاّ أن تشاركها كاف أصلية)[5] والواقع الشعري يشير إلى أنّ الأكثر هو أن يلتزم (الشاعر حرفا لا يلزم مع التاء التي للتأنيث أو الهاء التي للإضمار لأنهما خفيفتان ، وكلاهما من حروف الهمس)[6] فالرأي الذي يذهب الى اعتبار هذه الأحرف وصلا هو مبني على الواقع الشعري الغالب فأكثر (الشعراء قد لزم في بعض شعره حرفا لم يفرقه فظُنّ ذلك الحرف رويا .)[7]

---

(1) الوافي في القوافي :45

(2) ينظر : المصدر نفسه :143

(3) ينظر : كتاب القوافي للأخفش : 25 ، القوافي وعللها : 168 ، كتاب القوافي للتنوخي: 105، اللزوميات،19 ، كتاب القوافي للأربلي: 113

(4) ينظر: كتاب القوافي للأخفش : 25

(5) كتاب القوافي للتنوخي : 106

(6) اللزوميات : 19

(7) العمده ج1 : 158

ويبدو أنّ الذي سبب ضعّف هذه الحروف لا يرجع إلى خصائصها الصوتية فقط فصوت حرف الروي يكتسب قيمة وقوّة من تكراره في جميع الأبيات ، فهذا الترجيع المستمرّ على امتداد لنسق التقفوي يعطيه قيمة قد تعوض ضعف صفاته الصوتيّة .

إنّ الضعف في هذه الحروف يرجع إلى مقدار رسوخها في الذاكرة السمعيّة فعندما تكون ضمائر تتبدل بتبدل سياق الخطاب فيكون للكلمة صور صوتية متعدّدة بخلاف الكلمة ذات الحرف الأصلي، فإنّ الحرف فيها يكون ثابتا في معظم حالات فيكتسب بذلك قوّة لترسخه في الذاكرة السمعية ؛ لذلك أعطوا أولويّة في الورود للأحرف الأصلية من الأنواع السابقة كالهاء والكاف على الرغم من تعادل القيمة الصوتية للجميع .

أمّا التزام الشاعر بأصالة الحرف وإعراضه عن الزائد في هذه الأحرف المديّة عند التزام حركة من جنسها ، فيبدو أنّها تتعلق بالجانب الفنّي ، فالشاعر يفكر بقوافيه وهي مفردة معزولة عن سياق الجملة ،(فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه)[1] ، والكلمات التي تكون فيها أحرف المد أصليّة لا تتطلب سوى ذلك في الأنشاء الأوّلي للقصيدة ، أمّا الكلمات ذوات الأحرف الزائدة فلكي تصل إلى صورتها الصوتيّة الموافقة للكلمات الأصليّة يجب أنّ تتسق داخل نسق جملة ذات تركيب نحوي يفرض إنتاج ذلك الحرف الزائد ، فالشاعر هنا يجب أنْ يفكر– كي ينتج كلمات ذوات أحرف زائدة – بهذه الكلمات وهي داخل نسق نحوي يفرض وجودها، وبذلك تضيق مساحة التحرّك على الشاعر قياسا بالكلمات ذوات الأحرف الأصلية التي لا يضطر الشاعر عند انتاج صوتها إلى اللجوء إلى بناء لغوي محدد فالبناء اللغوي المحدد قد يتقاطع مع الوزن .

(1) عيار الشعر :7-8

كذلك الهاء من الأحرف الأخرى التي وقع فيها خلاف في الاحكام وتتميز الهاء بصفات صوتيّة خاصة ، وورد متميّز في الشعر العربي ، فالهاء (الذي هو المَهتوت من الحروف)[1] هي حرف ضعيف (في المخرج فأشبه بخفائه حروف اللين)(2) وهي وإنْ كانت من الحروف التي لا يجري فيها الصوت كما يجري في الألف والواو والياء (لكنّ لخفائها وخفتها جرى الصوت فيها)[3]كما أنّها تشبه الألف من حيث خروجهما من المخرج ذاته[4] وكذلك تشابه الألف في دخولها ؛ لتبين بها الحركة، كما أنّها حرف يزاد في مواضع كثيرة .[5]

ونتيجة لهذا الواقع ،صنّفوا وقعدوا لمعظم أحوال الهاء، ووضعوها ضمن أحكام أحرف الوصل (فكلّ هاء تحرّك ما قبلها، فهي صلة ، إلاّ أنْ تكون من الكلمة نفسها ،فإنّك تكون فيها بالخيار: إنْ شئت جعلتها رويّاً، وإنْ شئت سمحت بها فجعلتها صلة والتزمت ما قبلها فجعلته رويّاً)[6]) وهو حكم في عمومه مطابق لحكم أحرف الوصل المديّة ، و على الرغم من منحهم إمكانية الورود رويّاً، أو وصلا للهاء الأصليّة المتحرّك ما قبلها ، إلاّ أنهم ذكروا أنّها(تكون حرف روي أحسن وأكثر)[7] وتحسينهم كون الهاء الأصلية هنا رويا ؛هو لما استقرّ في أصولهم التقعيدية أنّ الحرف الأصلي هو الأصل في الورود كحرف روي وأمّا كون ذلك أكثر فراجع إلى الطبيعة اللغويّة وطبيعة النسق القافوي ، فالكلمات التي تنتهي بهاء أصلية يلتزم قبلها نفس الحرف أقل بطبيعة الحال مقارنة مع الكلمات التي لا يلتزم قبل الهاء حرفا موحدا ، (فإذا تعيّنت الراء مثلا

(1) الوافي في القوافي : 49
(2) كتاب القوافي للأخفش : 78
(3) الجامع في العروض والقوافي : 279
(4) ينظر : كتاب القوافي للأخفش: 19
(5) ينظر: القوافي وعللها : 159
(6) العمدة في محاسن الشعر ج1 : 157
(7) القوافي وعللها: 165

للروي في نحو(أجرَه)موصولا لم يكن فيه ما هو نحو : (أمرَه وأفرَه وأكرَه) ككثـرة مـا هـو نحو (يمري ويفري ويقري ويذري ويسري) [(1)] فالخيارات تضـيق علـى الشـاعر في الحالـة الأولى وتفرض عليه القوافي فرضا .

وانطلاقا من قاعدة إمكان ورود الهاء الأصليّة رويّاً ووصلا يمكن في النسق القـافوي مساوقة الهاء الزائدة للأصليّة ، لكن المعري يعدّ ذلك ضعفا في البنية [(2)] فكأن المعري يرى أنّ التزام النمط الأصعب هو ما يعطي قوة وجمالية للقافية، وتوخي الـنمط الأصـعب قـد يكون دليلا على تمكن الشاعر من صناعته، لكنّه لا يمكـن أن يعـد معيـارا جماليّـا مطلقـا؛ لذلك يرى ابن الفرخان أنّ هذا الضرب – وهو مساوقة الهـاء الأصـلية للزائـدة-(لاينكـر حسنه إذا أحسن وقد يأباه قـوم مـن العلمـاء)[(3)] فالقـدرة الابداعيّـة للشـاعر قـد ترتفـع بالنسق القافوي وتمنحه رتبة جمالية غير التي فرضتها قيود التقعيد النظريّة ، والحكم علـى جمالية الظاهرة يجب أنْ ينطلق مـن وجودهـا داخـل الـنص لا مـن قاعـدة مقـررة مسـبقا تتعامل معها بصفة معزولة .

أمّا إذا سكن ما قبل الهاء، فتكون رويّا[(4)] سـواء كـان ذلـك السـاكن حرفـاً مـديّا أو حرفا صحيحا مثل (منْه و دعْه) [(5)] وسواء كانـت هـذهِ الهـاء مـن أصـل الكلمـة أم مـن غيره[(6)] إذن القاعدة أنّ الهاء الساكن ما قبلها تكون رويا مطلقا سواء كانـت أصـلية ، أم زائدة وسواء كان الحرف الساكن قبلها صحيحا، أو حرفا مـديّا، ويبـدو أنّ الـذي دعـاهم إلى تصنيف الهاء حرف روي هو جواز تلاقف الواو والياء في القافيـة المردوفـة بأحـدهما،

(1) الوافي في القوافي : 156

(2) ينظر: اللزوميات : 25

(3) الوافي في القوافي : 51

(4) ينظر : الجامع في العروض والقوافي : 271

(5) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي : 101

(6) ينظر : اللزوميات : 25

ثم أدخلوا المردوف بـألف تحـت هـذا الحكـم قياسـا علـى الألـف والـواو، أمـا السـاكن الصحيح فلدخوله تحت قاعدة الساكن لا وصل له .

والشواهد على هذ النوع – أعني الهـاء المسـبوقة بسـاكن مـدي - أكثـر مـن أنْ تحصى بل هو النوع الشائع للهاء في الشـعر العربـي ، لكـن لا نجـد للنـوع الثـاني – الهـاء الزائدة المسبوقة بحرف صحيح ساكن لم يلتزم قبلها – شاهدا في كتب العروض والقـوافي سوى البيتين مجهولي النسبة المذكورين في قوافي التنوخي من الخفيف:[1]

أيّهـا القلـبُ لا تـدعْ ذكـركَ المـو تَ وأيْقِـن بمـا ينوبَـك مِنْـه

إنّ في المـوتِ عـبرةً واتعاظـا فـازجرِ القلـبَ عـن هـواهُ ودعْـهُ

ولا توجد إشارة في كتب العروض والقوافي تشير إلى أنّ الخليل عـرف هـذا النسـق من القوافي مما يرجح أنّه تجديد في بنية قوافي الهاء متـأخر عـن النمـاذج الـتي اطلـع عليهـا الخليل ومن خلال تتبع بعض النماذج الشعريّة – وهي قليلة جدا - يتضـح أنّ الشـعراء يميلـون إلى التـزام حـرف بعينـه في حالـة ورود الهـاء الزائـدة، أو كـون الزائـد مسـاوقا للأصلي مثال ذلك قول الراجز:[2]

شَـلّتْ يَـدا فاريّـةٍ فَرَتْهـا

وفُقِئَـتْ عـينُ الـتي أرتْهـا

أسـاءت الخـرز فأنجلتْهـا

أعـارت الإشـفى وقـدرتْها

مسـك شـبوبٍ ثـم وفرتْهـا

لـو كانـت النـازع أصـغرتْها

(1) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي : 101

(2) ينظر : اللزوميات : 22

نلحظ أنّ الشاعر التزم حرفاً قبل الهاء الزائدة وعلى هذا المنوال جاءت النصوص ذات النسق القافوي المشابه قال أبو فراس الحمداني مخلع البسيط [1] :

قَـد كـانَ لـي فيـكَ حُسـنُ صَـبرٍ خَلَـوتُ يَـومَ الفِـراقِ مِنْـهُ

مـا تَرَكَـت لِـيَ الجُفـونُ إِلّـا مـا اِسـتَنزَلَتني الخُـدودُ عَنْـهُ

قَـد طـالَ ياقَلـبُ مـاتُلاقي إِن مـاتَ ذو صَـبوَةٍ فَكُنْـهُ

فالتزم النون قبل الهاء الزائدة .

أمّا في حالة عدم التزام حرف قبل الهاء فالغالب أنهم يلتزمون الهاء الأصلية رويا ولا يكاد يساوقون معها الزائد قال ابن الرومي من السريع [2] :

أَضْحى أبـو الصقرِ وأفعالُـه كأنّمـا تنتجُ مِـن وجْهِـهِ

عـارضَ بالإحسـانِ حُسـناً لـه لا يبلـغُ الوصـفُ مـدَى كُنْهِـهِ

لـيسَ لـه عيـبٌ سِـوى أنّـه لا تقـعُ العـينُ علـى شِبْهِهِ

يـا وارداً حَوْضـاً سـوى حَوضْـهِ عـدّ عَـنِ الغـبّ إلى رفهـهِ

تلـقَ فتـىً ترضـى العـلا فعلَـهُ في عَقـبِ مايـأتي وفي بَدهـهِ

إلى آخر النص الذي التزم فيه الهاء الأصلية مع عدم التزام حرف قبلها فتتعين الهاء رويّاً، ويكاد يطرد النسق القافوي للهاء على هذا التشكيل ، وهو التزام حرف قبل الهاء الزائدة أو الأصلية المساوقة للزائدة ، أمّا عند عدم التزام حرف قبل الهاء فإنّهم يلتزمون الهاء الأصلية ولا يساوقون معها الزائدة .

أمّا وجود هاء زائدة ما قبلها حرف صحيح ساكن متغير – وفي هذه الحالة تتعين الهاء رويا– فهو أمرٌ لا يسنده الواقع الشعري ، ولم يمثل له إلاّ التنوخي ، ويبدو أنّ

(1) ديوان أبي فراس الحمداني :349

(2) ديوان ابن الرومي ج6 :2617

تقعيدهم للهاء الزائدة وجعلها رويّا هنا لم يكن استنادا إلى الواقع الشعري بل استنادا إلى أصل نظري نتج عنه وقوعهم في مأزق تصنيفي عند مواجهتم هذا الشكل القافوي للهاء دفعهم إلى تصنيف الهاء الزائدة بعد الصحيح الساكن رويّاً، فقاعدة (الساكن لا وصل له ، إنّما الوصل للحرف المتحرك يولد مثل حركته)[1] دفعتهم الى اعتبار الهاء رويا استنادا على الفرض النظري غير المدعوم بواقع شعري .

كما نلحظ هنا أنّ منظري القافية عاملوا في الحكم الحرف الصحيح الساكن معاملة الألف والواو والياء الساكنة علما أنّ هذه الأحرف تختلف أحكامها في المنطقة الإيقاعية للقافية عن أحكام الحرف الصحيح الساكن فالانسجام بين مثل : لايرعاه و لاينساه واضح خلافا لمثل : لم يعلمْه و لم يعرضْه فكان من الواجب على منظري القافية (أن ينصّوا بوضوح على أنّ الهاء لا تحسن في الروي إلاّ إذا سبقها حرف مدّ)[2] ولذلك علّق المعري بعد أنْ ذكر مذهبا لقوم لم يعينهم يجعلون الهاء الزائدة قبل الحرف الصحيح الساكن وصلا (أن الغريزة تشهد بما زعموه وقياس أقوال المتقدمين يوجب أنّ الروي الهاء)[3] وقد خرج ابن الفرخان عن قاعدة أن الساكن لا وصل له ليجعل الروي هو الساكن ما قبل الهاء ويضع نوعا جديدا للروي هو الروي الساكن المطلق (فليس كلّ مطلق من الشعر متحرّك الروي)[4] وذلك ؛ لأنّ ابن الفرخان وضع للوصل والتقييد مفهوما وظيفيا فالمراد من التقييد عنده أن (يقطع عنده الصوت والمراد من الوصل أن لا يقطع عنده بل يوصل بغيره)[5] واستنادا إلى ذلك فقد صنف الهاء الزائدة بعد الحرف الصحيح الساكن وصلا .[6]

---

(1) كتاب القوافي للأخفش : 88

(2) موسيقى الشعر : 352

(3) اللزوميات : 22

(4) الوافي في القوافي: 43

(5) الوافي في القوافي :45

(6) ينظر : المصدر نفسه :143

ويمكن القول إنّ قصد الشاعر قد يكون هو المعيّن لحرف الروي لا القاعدة المفروضة من خارج النص فقد لا يلتزم الشاعر حرفا معينا قبل الهاء الزائدة ، ويجعلها رويّا اعتدادا بقيمتها الصوتية المساوية للهاء الزائدة .

أمّا حرفي الكاف والتاء، فقد أجا ز جمهور منظري القافية في خطابهم التقعيدي استعمال الكاف والتاء رويا، أو التزام حرف قبله تطوّعا من باب التزام ما لا يلزم [1] وقد روي عن الشاعر كُثير أنه كان يوجب التزام حرف قبل التاء. [2]

كما ذكر بعضهم (أنّ كاف الخطاب في نحو حمدك وشكرك لا تكون رويا إلاّ أن تشاركها كاف أصلية)[3] والواقع الشعري يشير إلى أنّ الأكثر هو أن يلتزم (الشاعر حرفا لا يلزم مع التاء التي للتأنيث أو الهاء التي للإضمار لأنهما خفيفتان ، وكلاهما من حروف الهمس)[4] فالرأي الذي يذهب الى اعتبار هذه الأحرف وصلا هو مبني على الواقع الشعري الغالب فأكثر (الشعراء قد لزم في بعض شعره حرفا لم يفرقه فظُنّ ذلك الحرف رويا .)[5]

ويبدو أنّ الذي سبب ضعّف هذه الحروف لا يرجع إلى خصائصها الصوتية فقط فصوت حرف الروي يكتسب قيمة وقوّة من تكراره في جميع الأبيات ، فهذا الترجيع المستمرّ على امتداد لنسق التقفوي يعطيه قيمة قد تعوض ضعف صفاته الصوتيّة .

إنّ الضعف في هذه الحروف يرجع إلى مقدار رسوخها في الذاكرة السمعيّة فعندما تكون ضمائر تتبدل بتبدل سياق الخطاب فيكون للكلمة صور صوتية متعدّدة

(1) ينظر : كتاب القوافي للأخفش : 25 ، القوافي وعللها : 168 ، كتاب القوافي للتنوخي: 105، اللزوميات،19 ، كتاب القوافي للأربلي: 113

(2) ينظر: كتاب القوافي للأخفش : 25

(3) كتاب القوافي للتنوخي : 106

(4) اللزوميات : 19

(5) العمده ج1 : 158

بخلاف الكلمة ذات الحرف الأصـلي، فـإنّ الحـرف فيهـا يكـون ثابتـا في معظـم حـالات فيكتسـب بـذلك قـوّة لترسـخه في الـذاكرة السـمعية ؛ لـذلك أعطـوا أولويّـة في الـورود للأحرف الأصلية من الأنواع السـابقة كالهـاء والكـاف علـى الـرغم مـن تعـادل القيمـة الصوتية للجميع .

المبحثُ الثاني

موسيقى القافيةِ مُستوياتُ الحُكمِ

قد يعترض معترض على استعمال مصطلح موسيقى القافية لدراسة جانب من إمكانات القافية وخصائصها في الخطاب النقدي القديم ، لوجود تباين كبير بين الموسيقى والقافية بوصفهما علما، لكن البنية الموسيقية التي تتميز بها القافية تمنح ذلك المصطلح شرعية إجرائية للاستعمال في تتبع أحكام وخصائص القافية ضمن هذا الوصف فالقافية تتكون من بنية وزنيّة عروضيّة، والعروض يشارك الموسيقى بأهمّ عناصرها رسوخا ، وهو الإيقاع (فنسبة القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم)[1] فالنقرات (إن كانت منغّمة كان الإيقاع لحنيّا وإن اتفق أنْ كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّا ، وهو بنفسه إيقاع مطلقا)[2] كما تشارك القافية الموسيقى بالإمكانات المديّة ففي الموازين الموسيقية يجوز مدّ الحرف أكثر من وحدة زمنيّة[3] فالقافية يجب أنْ تدرس من ناحية دورها في الإيقاع (الجانب الوزني) ومن ناحية قيمتها الموسيقية الخاصّة .[4]

والإمكانات المديّة الموسيقية محصورة بالأحرف الثلاثة الألف والواو والياء عندما ترد في منطقة؛ لذلك قسمت هذا المبحث إلى قسمين قسم يختص بالجانب الوزني وقسم يختص بالإمكانات المديّة وهذا الأخير تناولنا في هذا البحث جزءا منه والأجزاء الاخرى توزعت على المبحثين الأوّل والثالث لتعالقه معهما .

(1) الموسيقى الكبير :1085

(2) جوامع علم الموسيقى : 81

(3) ينظر : فلسفة الموسيقى الشرقية : 537

(4) ينظر : موسيقى الشعر العربي :105

أولا الجانب الوزني المجرد :

تمثّل الجانب الوزني للقافية بأنواع أو القاب القافية الـتي حصـروا القافيـة وزنيـا ضمنها وسنذكر في هذا المبحث الأحكام التي تتعلق بالمنع أو التقبيح أو الاستحسـان كـون هذه الأحكام قد تمثل آلة نقدية قد يوظفها الناقد في خطابه النقدي.

حدّد منظرو العروض والقوافي الحدود الإيقاعية لقافية المتكـاوس بأنّهـا : (كـلّ قافية توالت فيها أربع حركات، بين ساكنين)[1] وذكر التنوخي إمكانية ورود هـذا النسـق الإيقاعي في ضرب البسيط الرابع ، وفي جميع ضروب الرّجز مـا خـلا الضـرب الثـاني[2] وأهمل بعض العروضيين ذكر احتمال ورودها في ضرب البسيط [3] كما أنّ الفراء لم يعـد هذا النسق الإيقاعي قسما للقافية قائما بنفسـه، بـل هـو عنـده تحـوّل طـاريء مـن قافيـة المتدارك[4] وذهب الى مثل ذلك ابن كيسان [5] .

وتحقّق هذا النسق الإيقاعي ينتج بعد دخول زحاف الخبل، والخبل بعموم دخولـه في النسق الإيقاعي للبيت الشعري زحاف (قبـيح)[6] إلاّ أنّ الأخفـش يميّـز في ورود هـذا النسق الإيقاعي بين البسيط والرّجز ويجعل وروده في الرجز أحسن مـن وروده في البسـيط ؛ لأنّ الرجز يُستعمل أكثر مـن البسـيط [7] فتحسـين الأخفـش لهـذا النسـق الإيقـاعي لا يستند إلى ميزة في النسق الإيقاعي نفسه، بل إلى أمر خارجي وظيفي وهو كثرة الاسـتعمال لهذا البحر وبالتالى احتياجه إلى إمكانات ايقاعيّة أكثر .

---

(1) الجامع في العروض والقوافي :264

(2) ينظر :قوافي التنوخي / 74

(3) ينظر : الجامع في العروض والقوافي / 264،منهاج البلغاء / 246

(4) ينظر : العمدة ج1 : 272

(5) ينظر : تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها ضمن مجموع جزرة الحاطب :62

(6) ينظر: شرح القصيدة الخزرجية / 111، نهاية الراغب :176

(7) ينظر: عروض الأخفش :23

وعلى الرغم من إجماعهم على تقبيح هذا النسق الإيقاعي إلاّ أنّهم أبقوه ضمن الإمكانات الإيقاعيّة المتوقعة في نسق البيت ، وكان عليهم أنْ لا يدخلوا هذا النسق في إمكانات الشعر في منطقة القافية، من دون أنْ يعطوه حكما مميّزا، لاسيما البسيط، فلأنْ كان إثباتهم له في الرجز يعتمد على الواقع الشعري، إلاّ أنّ الأمر يبدو في البسيط مجرّد فرض نظري، فلم يثبتوا لذلك سوى شاهد مجهول القائل وهو[1] :

هذا مقامي قريباً من أخي　　　كلُّ امرئٍ قائمٌ مَعَ أخيه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن فعلتان

والخبل هو (اجتماع الخبن مع الطي حذف الثاني الساكن مع حذف الرابع الساكن مستفعلن تحذف سينها وفاؤها فتصير متعلن وتحوّل إلى فعلتن)[2] فتحولت التفعيلة في منطقة القافية من (مستفعلان) إلى (فعلتان) ، وعدم وجود شواهد سوى شاهد واحد مجهول القائل ، يضعه موضع الشك فقد يكون مصنوعا ،وقد أشار حازم القرطاجني إلى أنّ وضع وصناعة وتغيير الشواهد؛ لدعم الفرض النظري أمر تميّز به العروضيون [3]، ثم إنّ ورود أربعة متحركات يقرب النسق الشعري من النثر وهو نسق لا يحسن في الانشاد [4] وكانوا يريدون (بالشعر الخروج عن الكلام المنثور إلى الوزن الذي يُستخف حفظه ويشاد به ويترنّم فيه ويتغنى)[5] وتحقّق الغناء والترنّم يتجلّى ويبرز في القافية؛ إذ (يقع أكثر الترنّم في آخر البيت)[6]؛ نظرا لطبيعة هذا النسق الايقاعي وطبيعة منطقة الإيقاع في القافية وكون (الغريزة تنفر منه)[7] كان من الواجب أنّ لا يدخل منظرو العروض

---

(1) ينظر : الجامع في العروض والقوافي :113، الاقناع في العروض وتخريج القوافي :21

(2) البارع في علم العروض :72

(3) ينظر : منهاج البلغاء :232

(4) ينظر الجامع في العروض والقوافي :260

(5) تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها :53

(6) كتاب القوافي للأخفش : 20

(7) كتاب القوافي للتنوخي :73

والقوافي هذا النسق في امكانات القافية الايقاعية من دون تخصيصه بقيمة جمالية معيّنة؛ فما يحتمله الحشو من زحافات قد لا تحتمله القافية .

وليس علينا أنّ نقيس على الرجز في نسبة ورود شيوع هذا النسق الايقاعي ونعممه على منطقة القافية في البسيط بحجة أنّ الرجز يستعمل كثيرا في الحداء ؛لأنّ ذلك الحداء هو (غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل)[1] فهو مرتبط ايقاعيا بحركة العمل فلم يقبح هذا النسق كقبحه في البسيط .[2]

وأطلقوا على النسق الوزني الذي تتوالى فيه ثلاثة متحرّكات بين ساكنين اسم المتراكب ويكون تحقق هذا النسق في (مُفاعلتن) و (ومُفْتعلن) و (فَعِلُن) و(فَعَل) إذا كان قبله (فعولُ) [3] ونلحظ أنّ تحقق هذا النسق الوزنيّ في منطقة القافية قد يكون موافقا للبنية الوزنية للبحر كما في (مفاعلتن) أو قد يكون نتيجة تفرّع عن النموذج الأصلي للنسق لكنه غير قابل لاحتمالات التغيّر كما في (فعِلن) أو قد يكون ناتجاً عن تغيّر محتمل واقع ضمن الإمكانات الوزنيّة للبحر بصورة عامة كما في (مُفْتعلن) و (فعل) المسبوقة بـ(فعولُ) وهذا النوع قد وصفه منظرو العروض والقوافي بأوصاف تقييميّة ، ففي النسق الوزني لهذا النوع من القوافي والذي يدخل ضمن عموم التغييرات الحاصلة في تفعيلة (مُستفعلن) يتحقق هذا النسق الوزني عند دخول زحاف الطي على هذه التفعيلة في ضرب البسيط المجزوء وهذا التغير ليس خاصا بمنطقة القافية بل يقع في الحشو والعروض والضرب[4] وحكم العروضيون على هذا الزحاف بأنّه (صالح)[5] واختلف الخليل والأخفش في تفضيل زحاف الخبن الذي ينتج عنه تفعيلة (متفعلن) وزحاف الطي الذي ينتج عنه تفعيلة(مفتعلن) ،فالخليل يرى: أنّ حذف السين من

(1) العروض للاخفش :30
(2) ينظر : المصدر نفسه :31
(3) ينظر :كتاب القوافي للأخفش :11
(4) ينظر :نهاية الراغب :177
(5) ينظر : العيون الغامزة :158

(مستفعلن) (أحسن من حذف الفاء والأخفش يرى أنّ حذف الفاء أحسن وحجة الخليل أنّه أوّل الجزء والتغيير في الأوائل أحسن وحجة الاخفش أن الفاء تعتمد على وتد)[1] وهذا الاختلاف في الحكم راجع إلى اعتبارات تنظيرية وهو حكم لا يهتم بالوحدة الوزنية المتحققة أو بمكانها في النسق الوزني للبيت كما لا يأخذ بالاعتبار مدى ورود هذه الوحدة الوزنية في الواقع الشعري فالاختلاف في التحسين هنا هو اختلاف صناعي فلم تكن غايتهم هنا جمالية الوحدة الوزنية المتحققة .

وقد خالف المعري حكم العروضيين حول هذا الزحاف بكونه (صالحا) معتمدا في حكمه على الواقع الشعرى لا التنظير المجرّد، فقد علّق على بيت من البسيط للأعشى بقوله (لو أصابه الطيّ كان أشنع، وهو كالمفقود في شعر العرب)[2] وحكم في موضع آخر على هذا الزحاف اعتمادا على الغريزة، فعلّق على بيت للمتنبي من البسيط [3] :

رُبَّ نَجيعٍ بسَيفِ الدّوْلَةِ انْسَفكا وَرُبَّ قافِيَةٍ غَاظَتْ بِهِ مَلِكَا

بقوله): وقد جاء أبو الطيب بزحاف يسمّى الطي في البسيط والغريزة تنفر منه)[4]

والطي في قوله : ربّ نجيـ/ـع = مُفتعلن .

والمعري يسير وفقا لقانون جماليّة الزحاف الذي وضعه حازم القرطاجني لا حقا، وهو : أنّنا لنحكم على زحاف ما بأنّه حسن أو لا يجب أنْ يتحقق فيه أمران أوّلا: أن يحسن في السمع ويلائم الفطرة سليمة الذوق ، ثانيا : أن يكون مع ذلك كثيرا مطردا في أشعار الفصحاء [5] و على الرغم من أنّ العروضيين لم يخرجوا عن هذا القانون فقد وضعوا تصنيفا حُكميا للزحافات فجعلوها ثلاثة أصناف : حسن ، وصالح ، وقبيح

(1) الجامع في العروض والقوافي :201

(2) الفصول والغايات / 145

(3) ديوان المتنبي :288

(4)اللامع العزيزي / 1486

(5) ينظر : منهاج البلغاء :238

معتمدين على الكثرة فالحسن ما كثر وروده والصالح ما توسط والقبيح ما قلّ ويشترط مع كل صنف موافقة الطبع السليم (1) إلاّ أنّ تطبيقاتهم على هذا التصنيف لا تبدو دقيقة، فقد وصفوا زحاف الطي بأنّه صالح (2) إلاّ أنّ وقوعه وفقا لاستقراء المعري يعد نادرا، كما أنّ الغريزة تنفر منه؛ وبذلك وجب أنْ يندرج تحت صنف القبيح ولو سلمنا أنْ ما سمّوه الفطرة السليمة أو الغريزة قد يكون أمرا نسبيّا إلا أنّ الاتفاق على وروده بندرة أمر يشهد به الواقع الشعري.

ثم أنّ منظري العروض والقوافي على الرغم من اعترافهم بأهميّة القافية، وأنّها هي الموضع الذي يتحقق في ما وضع الشعر لأجله وهو الغناء ، إلاّ أنّهم لم يُنظّروا لها من حيث الامكانات الوزنيّة (الزحافات) بشكل مستقل بل جعلوها ضمن الحكم العام للإمكانات البحر الوزنيّة.

وهم كانوا على دراية أنّ هذهِ الزحافات لا يحسن دخولها على جميع الوحدات الوزنية مختلفة المواضع في نسق البيت الشعري بطريقة متساوية، فمثلا قد ذكر أبو الحسن العروضي أنّ الزحافات التي تدخل على الوحدة الوزنية (مستفعلن) عندما يكون موضعها المكاني في الصدر يكون أحسن (3) فالحكم الجمالي للزحاف غير ثابت ومطلق بل قد يتغير بتغير الموضع المكاني للوحدة الوزنية داخل نسق البحر، بل قد تحدد طبيعة البحر إمكانات الوحدة الوزنية نظرا لإنتاج اشكال وزنية غير موجودة في النسق الوزني للشعر العربي نتيجة لعلاقات التجاور مع وحدات قد تنتج هذه الاشكال مثال ذلك : امتناع الخبن في مستفعلن التي في ضرب المنسرح؛(لأنّ الطي واجب فيه، فلو خبن لصار مخبولا وصار وزنه (فَعِلَتن) وقبله متحرّك وهو تاء(مفعولاتُ)، فيلزم اجتماع خمس

(1) ينظر :العيون الغامزة / 86

(2) ينظر نهاية الراغب / 167، العيون الغامزة / 158

(3) ينظر:الجامع في العروض والقوافي :201

حركات وليس ذلك في شعر)[1] فتحديد إمكانات هذه التفعيلة الوزنية جاء نتيجة علاقات التجاور التي تنتج شكلا وزنيا غير موجود في شعر العرب .

لكنّهم على الرغم من ذلك لم يوضحوا حكم هذا الزحاف في منطقة القافية ولم يعطوه أي خصوصية تذكر .

أمّا النسق الوزني الآخر الذي يدخل ضمن قافية المتراكب، فيتحقق عندما تسبق التفعيلة المتغيرة بالقبض (فعولُ) التفعيلة المتغيرة بالحذف (فَعَل) وذلك يكون في بحر المتقارب[2] واكتفى منظرو القافية بذكر هذا الشكل ضمن الأنواع المحتملة لقافية المتراكب من دون أنْ يشيروا إلى أي حكم يختص به مكتفين بما قرّره منظرو العروض في هذا ذلك الشكل ،ولم نجد منظري العروض متفقين على حكم واحد حول ذلك النسق الوزني ، فقد كان الخليل (يمنع حذف النون مع فعل في الضرب الذي على ستة أجزاء؛ لأنّه قد صار مجزوءاً ولحقه الحذف بعد أنْ حذف منه جزآن) [3] وذكر الصفاقسي أنّ الخليل يلزمه بالتعليل السابق أن يمنع القبض أيضاً في الجزء الذي قبل العروض لوجود العلّة المذكورة و لم يمنعه [4] وضعّف بعضهم قول الخليل؛ لأنّ الوتد الذي بعده سالم واعتذر للخليل بأنّه نظر إلى ضعف الوتد بإسقاط السبب منه [5] وقد خالف الاخفش الخليل فذكر أنّ ذهاب نون فعولن في المتقارب حسن (إلاّ أنْ يكون بعدها فَعَلْ أو فل فيقبح القاؤها ؛لأن الحرف الذي بعدها قد أخل به وهو مع قبحه جائز)[6] والواقع الشعري

---

(1) نهاية الراغب :282

(2) ينظر : الجامع في العروض والقوافي :201

(3) العروض للزجاج :173

(4) ينظر: العيون الغامزة : 218

(5) الوافي في العروض والقوافي ج2 :511

(6) كتاب العروض :59

يؤيد ما ذهب اليه الاخفش فلم يعدم الشعر القديم حذف نون فعولن قبل فعل مـن ذلـك قول الاعشى من المتقارب :[1]

يصـــــيدُ النحـــــوصَ ومِسْــــحَلَها وجَحْشَـــــــهما قبـــــــلَ أنْ يســـــــتحمْ

وقد رجّح الزجاج قـول الأخفـش واعتمـده [2] ونلحـظ أنّ هنـاك شـبه تغـاضٍ أو سكوت عن مذهب الخليل في قبض فعولن قبل فعـل، فلـم نجـد لـه ذكـرا أو مناقشـة في الاغلب الأعمّ من كتب العروض ، كمـا نلحـظ أنّ الخليـل لم يلتفـت إلى السـماع الـوارد بقبض فعولن واعتلّ لذلك بعدم إمكانيـة الحـذف بعـد سـقوط جـزأين في نمـوذج البحـر المجزوء وحكم الخليل هذا لا يعتمد في تعليلـه علـى النسـق الـوزني المُنـتج وطبيعتـه فقـط وإنّما يعتمد النقص الكمي لشكل الوزن الخارجي، لكن يبدو أنّ الخليل يحتكم إلى الـذوق فهذا النسق الوزني وإن أجازه الأخفش فقد أجازه مع التقبيح ؛لذلك أخرجه الخليل مـن الإمكانات الوزنيّة.

كما أنّ مذهب الخليل يحافظ على تناسق القافيـة، فـلا تـزدوج قافيـة المتراكـب مـع المتدارك كما يؤدي قبض فعولن إلى خروج النسق الوزني في منطقـة الضـرب إلى النسـق الوزني لوحدات الهزج (مفاعلتن) ؛ إذ (فعـولُ فعـل) تسـاوي (مفـاعلتن) وهـو تـداخل وزني قد يربك صفاء وخصوصية الوزن ، ويبدو أنّ مذهب الخليل يخدم الجانب الجمـالي لنسق القافية الوزني لهذا الوزن من المتقارب .

بينما نلحظ أنّ الاخفش قد راعـى تكـوّن النسـق الـوزني مـع الأخـذ بالسـماع الوارد فحكمه : الجواز مع القـبح، هـو نتيجـة حـدوث اخـتلال ونقـص في بنيـة النسـق الوزني الذي يأتي بعد تلك النون المحذوفة مما ينتج عنه نسق غير معتاد في تلك المنطقة مـن البيت، وإبقاؤه لذلك النسق الوزني ضمن احتمـالات الـورود هـو نتيجـة ورود السـماع بذلك .

(1) ديوان الأعشى :39

(2) ينظر : كتاب العروض للزجاج :184

كما نلحظ أنّ حكم قبض نون (فعولن) قبل (فعل) يختلف حسب تغير الموضع فلم يذكر عن الخليل المنع في منطقة العروض، ممّا يدل على أنّ لوزن القافية أحكاما قد تختلف عن أحكام وزن باقي البيت؛ وذلك لطبيعتها المميزة، ممّا يستدعي أنْ ينظر لها بشكل مستقل وهذا مالم يفعله المنظرون القدامى .

أمّا النوع الوزني الثالث للقافية فقد سموه بالمتدارك وهو كلّ قافية توالى فيها حرفان بين ساكنين ولها ستة مواطن للتحقق وذلك في الأنساق الوزنية الآتية : مستفعلن ، متفاعلن مفاعلن ، فعلن ، وفعل إذا لم تقبض فعولن قبلها، وفلْ إذا قبضت فعولن قبلها [1] وقد وقع خلاف في تحقق هذا النسق الوزني في صورة قبض فعولن قبل فلْ فقد منع الخليل التحقق الوزني الناتج بتلك الطريقة فهو يرى: أنّ الحذف قد أخلّ بـ(فل) فلا يحتمل زحافا قبله [2] وكان من الممكن أن يَعتل الخليل لا مكانية ورود هذا النسق الوزني، فلا فيجعل الاعتماد على الوتد البعدي، بل على الوتد القبلي فمن أصول الخليل (أنّ الاعتماد على الوتد القبلي جائز)[3] لكنّ يبدو أنّ الخليل لم يكن يرغب أن يفرض معياريّا امكانات وزنية مخالفة للذائقة العربية فقد خلت أشعار العرب المتقدمين من تلك الامكانية الوزنية [4] فحكم الخليل المبني على تعليله (كما هو واضح تفسير لانعدام المحذوف في الشعر، فهو في خدمة المسموع)[5] وهذا المسموع هو الذي يمثل الذائقة العربية التي قعّد منظرو العروض والقوافي قواعدهم وفقا لها .

أمّا الأخفش فقد أجاز هذا التحقق الوزنيّ [6] وذلك لأنّ النسقين المذكورين (لم تكن بينهما معاقبة ، وليس في الشعر شيء يمنع من الزحاف؛ لإخلال ما بعده إلاّ أنْ

(1) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :12

(2) ينظر : المصدر نفسه :12

(3) العيون الغامزة :218

(4) ينظر الجامع في العروض والقوافي /ج2 : 168

(5) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك :207

(6) ينظر :كتاب القوافي للأخفش :12

يكون قد كان يعاقبه)[1] وتابعه الزجاج في ذلك [2] ومعنى المعاقبة أنْ يتضاد الزحافان فلا يجتمعان وقد يرتفعان وممكن أنْ يوجد أحدهما بغياب الآخر، وهذا القانون غير مسموع في المتقارب[3] فالقياس عند الأخفش هو الموجب لإجازته لهذا التحقق الوزني وإن لم يرد به السماع ،فهو من النوع الجائز قياسا والممنوع سماعا ، وهو لا يقوم بوصف الظاهرة بل يجيز من خلال الفرض المعيارى نسقا وزنيا في موضع لم يستخدمه فيه الشعراء.

هذه معظم الأحكام الوزنية الداخلة في منطقة القافية ، والتي وقع فيها خلاف ترتب عليه أحكام بالمنع أو التحسين أو التقبيح، وهي أحكام لم يبحثها منظرو القوافي بشكل مخصوص، بل وجدت متناثرة في كتب العروض ، وعلى الرّغم من انتاج هذه الاحكام أنساق وزنية توصف بأحكام تقيميّة كالقبح والصلاح، إلاّ إنّهم لم يضعوها في أبواب عيوب القافية وجعلوا أحكامها ضمن أحكام بقية النسق الوزني للشعر، وهي تتعلق بالقيمة المجرّدة للحرف كونه ساكنا، أو متحرّكا ، وطريقة اصطفاف تلك السواكن والمتحرّكات ، لكن اشتراكاها مع البنية الوزنيّة للبيت لا يلغي تميزها واختصاصها بأحكام معينة ويبدو أن الذي منع العروضيين من إعطاءها أحكاما خاصّة هو عدم وجود استقراء مخصوص للتغيرات المحتملة بهذه المنطقة ، فهي بصفتها الوزنيّة ملحقة ببنية الحشو.

إنّ ما ذكرناه أو رجحناه من أحكام جماليّة لا نعني به إعطاء الظاهرة الحكم الجمالي المطلق بل قد يتغير هذه الحكم بحسب السياق وبحسب قدرة الشاعر على توظيف الظاهرة لخدمة غرضه ، فقراءة الظاهرة الوزنية ضمن سياقها هو ما يعطيها الحكم الجمالي لا التقعيد المجرد المعزول عن بنية النص الحية .

---

(1) الجامع في العروض والقوافي :168

(2) العروض للزجاج :174

(3) ينظر : شفاء الغليل في علم الخليل :76

ثانيا : الإمكانات المدية :

أمّا الجانب الآخر من أحكام موسيقى القافية ، فهي الأحكام التي تتعلق بالكم المدّي للحرف، وتختص بهذه الأحكام الحروف التي لها إمكانات مديّة وهي: الألف والواو والياء ،فهذه الحروف عندما تدخل منطقة القافية تتغير أحكامها من كونها قيمة مجردة للساكن أو المتحرك – وهي القيمة التي اعتمدها العروضيون لهذه الحروف في منطقة الحشو – ويراعى نوع الحرف وقيمته المديّة ، فمنظرو القافية قد لحظوا الدور الوظيفي لهذه الحروف الذي يلائم طبيعة القافية ، فالقافية هي الوحدة الموسيقية التي ينتهي بها البيت ، والتي تتحقق فيها أعلى درجة للغناء الشعري ، والغناء يحتاج إلى مدّ الصوت[1] لذلك جعل منظرو القافية لهذه الحروف أحكاما مختلفة عن ما قرره العروضيّون ، فهي ليست قيمة ساكنة، أو متحركة مجرّدة ، بل هي أيضا قيمة مديّة ، وقد جُعلت هذه القيمة المديّة أساسا لكثير من الأحكام القافويّة عرضنا لبعض منها في المبحث السابق ، وأجلنا بعضا آخر للمبحث اللاحق الذي وضعناه لعيوب القافية لتعالقها مع ذلك المبحث .

إنّ للقيمة المديّة للحرف دورا كبيرا في تحقيق التناسب الذي استند إاليه منظرو القوافي في تقعيدهم لعيوب القافية ،وسنعرض في هذا المبحث لقضية لزوم الرّدف في القوافي والصور وأحكام المنع والاستحسان والتقبيح وملابسات هذه الأحكام التي ذكرها المنظرون.

لقد ذكر منظرو العروض والقوافي أنّ للزوم المدّ صورتين ولكلّ صورة ضابطها الخاص الصورة الأولى : (في كل شعر نقص من آخره من أتمّ بنائه حرف متحرّك ، أو زنة متحرّك)[2] ويقصدون بأتمّ البناء نموذج البحر الدائري [3] وفسروا زنة المتحرّك بأنْ يحذف (ساكن آخر الضرب ويسكن ما قبله ،فأن المجموع من الحرف الساكن والحركة

(1) ينظر : كتاب القوافي للأربلي :117

(2) كتاب القوافي للأخفش :111

(3) ينظر : القافية في العروض والأدب :69

يوازيان المتحرّك)[1] وقد اختلفوا حالة نقصان متحرك أو زنة متحرّك من الشعر غير تام أيكون الردف واجبا أم مُختارا[2].

وقد ذكروا مواطن عدة في أضرب البحور يتحقق فيها هذا الضابط فيلزم الرّدف في ضرب الطويل الثالث [3] وضرب الطويل لا ينطبق عليه الضابط الذي وضعوه فالمحذوف ليس متحرّكاً ، بل متحركاً وساكناً [4] وذكروا لذلك الاستشكال تخريجات كثيرة أشهرها تخريج سيبويه الذي ذكره في كتاب القوافي (أنّ القبض دخله أولا ، ثم حذفت نونه وسكنت لامه)[5] وتخريج الأخفش أن النون من فعولن لا تحتسب لوقوع الزحاف على مثيلها [6] وذكر الدماميني ردودا على ما سبق وتخريجات كثيرة وصفها بالتكلف[7] وتختلف هذه التخريجات فقط في زاوية النظر ، لكن نتيجتها واحدة هي الوصول إلى صورة للحذف لا تخرق الضابط الذي وضعوه .

والموطن الثاني الذي ذكروا وجوب التزام الردف فيه فهو الضرب الثاني من البسيط [8] وقد سُمع غير مردوف [9] ونفى المعري أن تكون العرب قد استخدمته بغير لين، وإنّما استخدمه بعض المحدثين كقول القائل من البسيط [10] :

إنّ الْمُلُوكَ بَلَاءٌ حَيْثُمَا حَلُّوا فَلَا يَكُنْ لَكَ فِي أَفْنَائِهِمْ ظِلُّ

---

(1) نهاية الراغب :130

(2) ينظر العيون الغامزة :142

(3) ينظر : معيار النظار في أوزان الأشعار :21

(4) ينظر : نهاية الراغب :131

(5) المصدر نفسه :132

(6) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :111

(7) ينظر : العيون الغامزة : 145

(8) ينظر : معيار النظار في أوزان الأشعار :28

(9) ينظر : البارع :112

(10) ينظر اللامع العزيزي :517 والبيت نسبه أبو هلال العسكري للحطيئة ينظر جمهرة الأمثال ج1 :243 وليس في ديوانه .

وكقول أبي نواس من البسيط :[1]

لا تَبْـكِ ليلـى ولا تطْـرَبْ إلى هنـدِ واشْرَبْ على الوَرْدِ من حمراء كالوَرْدِ

ونقل السكاكي(626هـ) أنّ الخليل يلزم الـرّدف في الضـرب الثالـث مـن مُسـدّس البسيط (مفعولن)[2] وتابعه المازنيّ [3] ولا يجب الرّدف هنا عند الأخفـش [4] وذكـر ابـن القطاع(515هـ) أنّ الرّدف هنا ليس لازما على الصحيح بل مستحسـنا؛ لأنّ النقصـان لم يقع في أتمّ البناء [5] فالخليل والمازني هنا خالفا ضابط التمام .

والموطن الآخر للزوم الردف هو ثاني الكامل (فعلاتـن) وقـد اسـتعمله امـريء القيس بدون ردف في قوله من الكامل [6] :

وَلَقَـدْ رَحَلْـتُ العِـيسَ ثـمَّ زَجَرْتُهـا وَهْنـــاً وقلّـــتُ عَلَيْـــكِ خَيْـــرَ مَعَـــدٌ

كما ذكر الأخفش أن المحذوف من متفـاعلن هـو العـين ولـيس النـون وحركـة اللام [7] وبذلك يكون الّردف غير لازم لأنّ النقص بحسب الضـابط يجـب أنْ يكـون مـن آخر التفعيلة إذ النقص من وسطها لا يوجب الرّدف [8] ونلحظ هنا أنّ مجرّ تغير زاويـة النظر إلى الحذف وآليته يؤثر في الحكم .

وذكر الأخفش أنّ (فعولن في الوافر لابدّ فيه مـن حـرف اللـين وقـد جـاء بغـير لين)[9] وما أوجبه الأخفش مخالف لضابط تعويض المتحرّك، أو زنتـه ففعـولن في الـوافر

---

(1) ينظر اللامع العزيزي :517 ، ديوان أبو نواس :106

(2) ينظر : مفتاح العلوم :535

(3) ينظر : كتاب القوافي وعللها :175

(4) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :112

(5) ينظر : نهاية الراغب :175

(6) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :113 ، ديوان امريء القيس :207

(7) ينظر : المصدر نفسه :113

(8) ينظر: نهاية الراغب :129

(9) كتاب القوافي للأخفش :113

دخل عليها القطف ، والقطف (إسقاط السبب المتحرّك الثقيل من الفاصلة الصغرى ، وقيل بل اسقاط السبب الخفيف من آخرها وإسكان ما قبله .)[1]

وفي الكامل غير التام ذكر التنوخي أنّ هناك خلافا في لزوم الرّدف في الضرب التاسع [2] ويبدو أنّ هذا الخلاف يرجع إلى درجة الاعتماد على السماع أو القياس ، فقد ذكر الاخفش أن قياس هذا الضرب أنْ لا يلتزم فيه اللين ؛ لأنّه غير تام إلاّ أنه لم يسمعه بغير لين. [3]

وفي بحر الرّجز ذكروا أنّ الرّدف يلتزم في الضرب الثاني منه (مفعولن)[4] وذكر الأسنوى أنّ هناك خلافاً في لزوم الردف في هذا الضرب ينبني على الخلاف في أنّ زنة المتحرّك هل تقوم مقام المتحرّك أو لا[5]

أمّا في السريع فذكر التنوخي أنّ الخلاف قائم في لزوم الرّدف في ثالث السريع [6].

وفي الخفيف فقد ألزم الخليل الرّدف في الضرب الخامس [7] على الرغم من عدم مطابقته لضابط التعويض وقد ذكر ابن عبد ربه تعليل ذلك أنّه (لّما نقص من أوّل الجزء حرف، وهو سين مستفع لن قام ما أخلف بالمدة مقام ما نقص من آخر الجزء، لأنّه بعد المدة)[8] وكذلك خالف هذا الضرب شرط التمام ؛ لذلك ذهب الأخفش إلى القول بعدم لزوم اللين فيه لكثرة نقصه[9] واستحسن ابن القطاع الرّدف في هذا الضرب.[1]

---

(1) البارع :122
(2) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :160
(3) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :114
(4) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :160
(5) ينظر : نهاية الراغب :229
(6) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :160
(7) ينظر : مفتاح العلوم :555
(8) العقد الفريد ج6 :356
(9) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :114

ولم يلزم الخليل ،والأخفش الردف في الضرب الأول مـن الخفيـف علـى الـرغم من كون المحذوف متحركا، أو زنة متحرك ؛(لأنّ حرف اللين إنّما يستدرك بـه نقـص وقـع بعده لا قبله ، والنقص في هذا الجزء قبل مكان العوض.)[2]

وفي الهزج ذكر الأخفش أنّ لزوم الـردف في فعـولن يعتمـد علـى المـذهب في كونـه مجزوءاً أو غير مجزوء فمـن جعلـه مجـزوءاً لم يوجـب اللـين ومـن قـال أنّـه لـيس بمجـزوء أوجبه. [3]

وفي المتقارب ذكر التنوخي أن الرّدف لازم في المتقارب السادس [4] على الرغم مـن مخالفته لضوابط لزوم الردف ، وذكر ابن القطاع أن الرّدف فيـه حسـن [5] وهـذا الضـرب مختلف في اثباته عن الخليل[6] ولم يسمع عليه شعر. [7]

أمّا الصورة الثانية التي وقفوا عندها للزوم الرّدف فتتحقق عندما يلتقـي سـاكنان في آخر القافية ، وذلـك يكـون في (فـاعلان في الرّمـل، ومسـتفعلان وزحافـه في البسـيط، ومتفاعلان وزحافه في الكامل، وفاعلان ومفعـولان في السـريع، ومفعـولان في المنسـرح، وفعول في المتقارب.)[8]

وقد ذكروا أنّ التزام الردف هنا لما يؤديه من دور تعويضـي ووظيفـي فدخولـه جـاء (ليكون عوضا من ذهاب التحريك وقوّة على اجتماع السـاكنين)[9] ويـرى المنظـرون أنّ

---

(1) ينظر : البارع / 180

(2) الوافي في علمي العروض والقوافي :455

(3) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :114

(4) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي :191

(5) ينظر : البارع :204

(6) ينظر : العيون الغامزة :217

(7) ينظر : الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 :510

(8) كتاب القوافي للأخفش :107

(9) المصدر نفسه :107

لزوم الرّدف يكون لتسهيل التقاء الساكنين فقط عندما لا يكون البيت تاما [1] فالضابط لتحقق التعويض مشترط في هذا النوع أيضا .

أمّا في حكم لزوم الرّدف فقد ذكر ابن رشيق(463هـ) اجماع (حذاق أهل العلم من البصريين والكوفيين على أنّ كلّ وزن نقص من أتمّ بنائه حرف متحرّك عوض حرف المدّ واللين من ذلك الحرف فلم يجيء إلاّ مردفاً بواو أو ياء أو ألف)[2] وقد ذهب سيبويه إلى إجازة مجيء صورة لزوم الردف المذكورة بغير ردف فقد (جاء مثل ذلك في أشعارهم، ولكنّه شاذّ قليل، وأن تكون بحرف المد أحسن، لكثرته ولزوم الشعراء إيّاه)[3] وذهب المازني إلى مثل ماذهب إليه سيبويه [4] و قد منع سيبويه الردف في الضرب الثالث من الطويل إذا كان حرف الردف واوا مفتوحا ما قبلها أو ياء مفتوحا ما قبلها[5].

لكن موقف سيبويه من لزوم الردف في كتب القوافي غير موافق لما ورد في الكتاب، فقد أوجب الردف فقال: (كلّ شعرٍ حذفت من أتمّ بنائه حرفاً متحركاً أوزنة حرفٍ متحرك فلابدّ فيه من حرف لينٍ للردف)[6] والموقف التقعيدي لسيبويه في كتاب القوافي أقلّ صرامة ، وهو موقف يوسع من الخيارات أمام الشاعر ، ويترك الحكم بالجمال والقبح للنص بعد انتاجه، لا يحكم عليه بالقبح افتراضا ، وهو موقف راعى القليل المسموع ، أما موقفه في الكتاب فلم يعتدّ بتلك القلة الواردة واعتبرها شذوذا خارج عن القاعدة .

(1) نهاية الراغب :171

(2) العمدة ج1 :144- 145

(3) العقد الفريد ج6 :356 وصرّح الأسنوي أن ذلك القول لسيبويه في كتابه القوافي :ينظر نهاية الراغب :132

(4) ينظر : كتاب القوافي وعللها :176

(5) ينظر : رسالة الصاهل والشاحج :464

(6) الكتاب ج4 :441

وقد حكم الجرمي(225هـ) والأخفش على خرق التزام الرّدف بالغلط ، وهو عندهم كالسناد والإكفاء يحكى ولا يعمل به[1] فهو عندهم من عيوب القافية التي لا تجوز للمولدين ، كذلك حكم العسكري على عدم التزام الردف بكونه خللا [2] ووصف المعري الضرب المخالف لقاعدة لزوم الرّدف بالضعف واللين والقبح [3]

بعد هذا العرض للوقفات التقعيدية التي وقف عندها المنظرون في مسألة لزوم الرّدف نلحظ أن دور النص يتراجع أمام الفرض النظري والتلاعب التقعيدي، فقد جعلوا للأصل الدائري – التمام – علة يدور الحكم معها، بوصفه أصلا يرتبط معه النص بعلاقة تمام أو نقص ،و الخليل لم يضع نموذج الدائرة ؛ ليكون أصلا للبحر (والأجزاء التي يستعملها الشاعر مطابقة أو مخالفة لها فرعا بل ليسهل عملية الرّبط بين صور الأجزاء المتعددة)[4]كما أنّ ميل الشعراء إلى لزوم الرّدف على وفق ضابط التمام لا يجعل من ذلك حكما يوجب على جميع الشعراء لزومه بل هي ظاهرة تُوصف لا تفرض فرضا ، وذلك ما فعله سيبويه في كتاب القوافي والمازني حينما اكتفيا بوصف الظاهرة بصورها الواردة ، ولم يجعلا من الكثير معيارا صارما قد يقع من يخالفه في الغلط والعيب والقبح كما ذهب إلى ذلك الجرمي الاخفش والمعري ، فإمكانات الشاعر في توظيف وتطويع الأساليب اللغوية غير محدودة ، وقد خالف أبو نواس ضابط لزوم الرّدف كما مرّ ، ولم يعب عليه النقاد تلك القصيدة بذلك الخروج عن الضابط القافوي ، مما يدلّ أنّ ذلك الخروج ليس خرقا مطلقا لجمالية النص بل هو خيار أسلوبي مطروح أمام الشاعر وتحقق الجمال والقبح فيه يجب أنّ يحكم عليه من خلال النص لا من أمر تجريدي مفروض مسبقا.

---

(1) ينظر : العمدة ج1 :174

(2) ينظر :شرح ما يقع فيه التصحيف :251

(3) ينظر : رسالة الصاهل والشالج :464

(4) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك :128

كما نلحظ هنا تحكيم للمفاهيم العروضية في أحكام القافية فالدائرة هي أساس عروضي لا قافوي واعطاء تلك الفكرة دورا في أحكام القافية هو تحكيم للفرض النظري العروضي في الحكم القافوي .

وفي ضابط التعويض اعتمدوا في وضع الضابط على تحقيق التساوي بين العروض والضرب على الرغم من أن ذلك التساوى ليس من أصول الشعر فطبيعة القافية التي توجد في منطقة الضرب تختلف بإمكاناتها وأحكامها عن العروض وذلك أمر تشهد به طبيعة الشعر العربي نفسه فاستقراء (كلام العرب يدلّ على أنّهم توسعوا في الضروب مالم يتوسعوا في الأعاريض)[1] وتشهد بذلك طبيعة التنظير الذي اعتمده علماء هذا الفن فالأحرف المدية في العروض هي قيمة ساكنة أو متحركة ولا اعتبار لنوعها وإمكاناتها المدية بخلاف القافية التي تتأثر أحكامها بنوع الحرف وامكاناته المدية ،فهو ليس قيمة مجردة تساوي الساكن أو المتحرك ، و على الرغم من ذلك اعتمدوا على التناسب المتحقق بين العروض والضرب ليجعلوا من عدم الردف خرقا لذلك التناسب فأحسن الشعر كما ذكر الأخفش – في سياق تقريره لضابط التعويض – (أنْ يكون معتدلا فإذا وصلوا إلى الذي هو أحسن منه لم يصنعوا الذي هو أقبح)[2] أي أنّ ميل الشعراء إلى التزام الرّدف هو انتخاب أسلوبي للصيغة التي تحقق جمالية الاعتدال بين العروض والضرب .

كما أن ضابط التعويض كما وصفوه غير منضبط و يمكن أن يؤدي التلاعب في التقدير وتغيير زاوية النظر إلى تغير الحكم ، فبعض الصور التي وضعوها تحت الحكم الذي يستلزمه هذا الضابط كانت غير موافقة له ؛لذلك اضطروا إلى التلاعب في تقديرات الحذف كي لا ينكسر الضابط كما في ضرب الطويل الثالث ؛إذ لم ينطبق عليه شرط الضابط وكان الميل لدى الشعراء في هذا الضرب لزوم الرّدف ،فكان للتلاعب في

(1) نهاية الراغب : 262

(2) كتاب القوافي للأخفش :126

تقديرات الحذف أن جعلته غير خارج عن ذلك الضابط ، وكما في ضرب الخفيف الثاني الذي يجب التزام ردفه حسب الضابط لكن الاستعمال الشعري جاء مخالفا للزوم فكان للتلاعب في التقدير دورا في عدم شموله بحكم اللزوم ،فقد قدروا الحذف قبل التعويض لا بعده .

إنّ معظم الاحكام في هذا الباب تتبع الموقف النظري وتقديرات الحذف وقد ذكرنا كيف أن لزوم الردف في الهزج يتوقف على المذهب في الدوائر ، فمن يعتقد بالأصل الدائري يلزم الردف ومن لا يعتدّ بذلك الأصل فالرّدف عنده غير لازم ، فالقاعدة هنا لم تبن على النصّ بل على الفرض والتعليل خارج النص ، ثم تحكيم ذلك الفرض وجعله حكما مطلقا في جميع الامكانات الشعرية التي تدخل تحت ذلك الضابط.

المبحثُ الثالث

العيبُ القافوي مستوياتُ الحكم

لم يخل كتاب ألّف في علم القافية - سواء ألف منفردا، أو جاء لاحقا لعلم العروض، أو أدرج في كتاب نقدي - من ذكر لعيوب القافية ، لكنّهم على الرغم من ذلك لم يقدموا تعريفا واضحا أو غير واضح للعيب القافوي، وإنّما اكتفوا بسرد أنواع العيوب وأحكامها، وحتّى عند تتبع هذه الأنواع لا يمكن تقديم تعريف جامع لمفهومهم عن العيب لوجود تناقض كبير في مستويات الحكم فالعيب قد يكون جائزا وقد يكون ممنوعا ، وفي حكم الجواز والمنع نفسه هناك مستويات ، فقد يكون جائزا للقدماء ممنوعا على المولدين؛ لذلك سنتجاوز محاولة تقديم تعريف للعيب القافوي معتمدين في كشف مفهومه على عرض أحكامه وأنواعه ومستوياتها في خطابهم التقعيدي.

من العيوب التي ذكروها الإقواء، وفي الوقفات التقعيديّة لعيب الإقواء، نجد هناك اختلافا على مستوى المصطلح والحكم كما أنّ هناك اضطرابا في النقل عن المنظرين الأوائل، فقد ذكر الأخفش : أنّ الإكفاء عند الخليل هو الإقواء [(1)] فالإكفاء بحسب هذا النقل عن الخليل هو الإقواء بعينه، وهو اختلاف حركة الروي بالضمة والكسرة[(2)] ونجد في الوقت نفسه نقلا آخر يخالف ذلك، فقد روى الجرمي عن الخليل تسميته ما جاء من الشعر مرفوعا ومخفوضا على قافية واحدة إقواء وسمّى ما اضطرب حرف رويه فجاء مرة نونا ومرة ميماً ومرة لاماً اكفاء [(3)]، بل ذكر بعضهم أنّ الخليل يدخل التغير بالنصب ضمن مصطلح الإقواء [(4)]، وهذا التغيير ذكر المعري أنّ الخليل والأخفش لم يذكراه [(5)]،

---

(1) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :48

(2) ينظر : العمدة ج1 : 166

(3) ينظر : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : 13

(4) ينظر: خاص الخاص: 68

(5) ينظر : اللزوميات : 17

ولا يمكن أنْ نحدد على وجه الدقة سبب هذا الاضطراب أهو من الخليل نفسه، أم من النقلة ؟

وقد يكون هذا الاضطراب وعدم الاتفاق جاء من خلط العرب بين هذه المصطلحات فقد كانت العرب تخلط بين الإكفاء والإقواء [1] و العرب قديما تعرف هذه العيوب لكنّها لم تحدد مصطلحاتها، وكان دور الخليل والمنظرين بعده هو تحديد هذه المصطلحات [2] فقد يكون هذا الخلط في النقل عن العرب .

وإذا كان من الواجب إجرائيّا أنْ نعتمد رأيا لدراسة مستويات حكم هذا العيب القافوى، فسنعتمد الرأي الذي ذهب إليه أكثر المنظرين، والذي استقرّ عند أكثر المتأخرين وهو : أنّ الاقواء اختلاف إعراب القوافي [3] وبذلك يدخل التغير بالفتح في عموم مفهوم المصطلح وإنْ كان له حكم يختلف عن التغير بالضم والكسر.

أمّا بالنسبة لأحكام هذا العيب القافوي، فنجد اختلافا وكذلك اضطرابا في النقل عن بعض المنظرين، فقد حكم الأخفش في كتاب القوافي: على أنّ تغّير الضم إلى الكسر، أو العكس مَعيب ، على الرغم من أنّ هذا التصرف شائع في شعر العرب، فقد كانوا (لا يستنكرونه وذلك ؛ لأنّه لا يكسر الشعر وكلّ بيت منها شعر على حياله)[4]، فعلى الرغم من إدخال الأخفش هذا التصرف الموسيقيّ ضمن نوع العيب، فهو يرى : أنّه لا يكسر الشعر فكلّ بيت شعري وحدة وزنيّة وقافويّة مستقلّة، فبذلك لا يُخرج هذا العيب الأبيات التي يرد فيها من مفهوم الشعر كما أنّ تحديد هذا العيب بتبادل الضمّ مع الفتح يخفف منه ؛ وذلك لتقارب هذين الصوتين وتبادلهما في كثير من المواطن على المستوى العمودي في منطقة القافية كما سيتضح عند عرض بقية الأحكام .

(1) ينظر : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : 4

(2) ينظر : العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك :177

(3) ينظر : العمدة ج1 : 165

(4) كتاب القوافي للأخفش : 46-47

وقد جاء في كتاب الوافي في علم العروض والقوافي : أنّ وقوع الضم مع الكسر ليس بعيب عند الأخفش وهو عيب عند الخليل وغيره [1] ولم نجد الأخفش في كتاب القوافي يصرّح بإخراج هذا التصرف من دائرة العيب بل وصفه بأنّه (معيب)[2] .

وقد حكموا بأنّ هذا التصرف جائز للقدماء غير جائز للمولدين [3] وقد نقل ابن برّي(582هـ)أنّ صاحب العمدة أجاز ذلك للمولدين[4] وهو خلاف ما صرح به في كتابه [5] وقد اعتلّوا لهذا الحكم: بأنّ المولدين (عرفوا الإقواء وعلموا أنّه عيب، فلا يعذرون في ترك اجتنابه)[6] أمّا البدوي فقد كان (لا يعبأ له فهو أعذر)[7] ونلحظ أنّهم هنا فرقوا في الحكم على الظاهرة نفسها؛ لاختلاف حالة قائلها علما وجهلا، والعلم بوجود عيب في هذا التصرف الصوتي في القافية وعدم العلم به لا يغير من واقعها، فهو نفسه في كلا الحالين ،فهناك حكم متناقض على واقعة جماليّة واحدة.

ويبدو أنّ شعورهم بأنّ هذا التصرف الصوتي يشكل خللا في تناسب القافية مع كثرة وروده في الشعر القديم، فقد ركبه حّتى الفحول من الشعراء [8] وعدم رغبتهم أنْ يوصف الكثير الشائع في أشعار القدماء ممن يوصف بالفصاحة بالقبح جعلهم يبرّرون ذلك لهم ويجيزونه ؛ إذ أكثر من ألّف في صناعة العروض والقوافي (مشفق من أنْ ينسب للعرب قبحا في مجرى من مجاري كلامها إلاّ في الندرة)[9] .

---

(1) ينظر : الوافي في علمي العروض والقوافي ج2: 664

(2) ينظر: كتاب القوافي للأخفش : 46

(3) ينظر : العمدة ج1 : 165، والكافي في علم القوافي: 48

(4) ينظر المفاتيح المرزوقية :348

(5) ينظر : العمدة ج1: 165

(6) الكافي في علم القوافي : 48

(7) الموشح : 14

(8) ينظر :نقد الشعر :70

(9) منهاج البلغاء :238

إنّ حكمهم بجواز هذا العيب للقدماء من دون المولدين هو بمثابة منح الناقد خريطة توضح له حدود أحكامه عند ممارسته العمل الإجرائي، فعلى الناقد أنْ يغير من تصوراته واحكامه عند عبور تلك الحدود وإنْ كان يتعامل مع الظاهرة نفسها ، وبذلك يُقدم الناقد حكما متناقضا للظاهرة نفسها ، وهذا العمل هو تحكّم ظاهر .

ونجد بعض منظري العروض والقوافي لم يتورعوا عن وصف هذا التصرف الصوتي بأنّه : (غلط من العرب لا يجعل مثالاً ، ولا يقاس عليه)[1] لكنّه يترك منفذا للاعتذار لهم فقد يجوز (أنْ يكون الوقف على أواخر الأبيات يسوّغ لهم ذلك، وأنّهم يروون كلّ بيت قائماً بنفسه)[2] لكنّ الوقوف على آخر الأبيات وإنْ كان محتملا لا يمكن أنْ يجعل هنا عذرا فهو احتمال قد ورد الواقع الأدائيّ بضدّه ، فقد ذكر الأخفش أنّه سمع هذا التصرف الصوتي في نهاية القافية من العرب كثيرا وندر أنْ توجد قصيدة خالية منه. [3]

وقد جعلوا الإقواء في حالة التغير من الضمّ إلى الكسر أكثر مقبوليّة من العيوب الأخرى التي تلحق حرف الروي، فهو أقل شدة من الإكفاء والإصراف [4] فهو عندهم عيب مقبول [5] وأكثرهم يهونون أمره ولا يعدونه عيبا قبيحاً[6] والذي جعلهم يعدّون الإقواء أحسن العيوب هو كثرة وروده عن العرب وتقارب الواو من الياء [7] وكذلك لوجود علاقة تبادل ضمن نسق بنية القافية بين الواو والياء في الردف كما هو معلوم فامتلك بذلك شرعيّة للوجود أكثر من العيوب الأخرى.

---

(1) كتاب القوافي للتنوخي 176

(2) المصدر نفسه : 176

(3) ينظر :كتاب القوافي للأخفش : 47

(4) ينظر : العيون الغامزة :247

(5) ينظر : شرح قصيدة ابن الحاجب : 107

(6) ينظر : شرح ديوان الحماسة للمرزوقي : 579

(7) ينظر : شرح القصيدة الخزرجية في العروض والقوافي : 215

أمّا ادخالهم له في دائرة العيب، فهو سبب جمالىّ فاختلاف إعراب القـوافي يـؤدي إلى الإخلال في تناسب القوافي [1] وبذلك نجح من عـدّ الإقـواء عيبـا مـن منظـري العـروض والقافية من الانتصار للذوق على حساب وفرة النصوص المخالفة له، فلم يتمكن الـنص القديم في هذه النقطة على الرغم من كثرته وثبوته من فرض قاعدة على حسـاب جماليـة القافية ، فمنظرو العروض والقـوافي تمسـكوا بحقيقـة أنّ القافيـة نسـق واحـد في مسـتواها العمودي؛ ولذلك عدّوا مخالفة النهاية الصوتيّة ضمن هذا المستوى عيبا ، ولم يقيسوا علـى ما كان يراه العرب على وفق ما ذكر الأخفش أنّهم كانوا لا يسـتنكرون هـذا التصـرف ؛ إذ كلّ بيت عندهم بناء على حياله[2] وهذ الجهد هـو مـن الجهـود النقديّـة الـتي أدت إلى تهذيب القصيدة العربية من الشوائب التي لحقت بها من مراحل تكوينها الأولى .

أمّا التغير من الفتح إلى الضمّ ، أو الكسر ، فلم يذكره الخليـل والأخفـش[3] ومنعـه أبو موسى الحامض بالكليّة [4]ووصفوه : بأنّه (تصـرف قبـيح جـدا يجـري مجـرى السـناد والفساد في القافية)[5] وسمّاه أبو العلاء المعري إصرافا [6] وأنكر أن يرد هـذا التصـرف في كلام عربيّ فصيح، وحمل ما ورد مـن ذلـك علـى السـكون [7] وأجـازه ابـن جنّـى علـى قبح[8] وعلّلوا عدم إدراج هذا التصرف ضمن إمكانية العيوب بعدم وجود علاقـة تبـادل بين الألف التي الفتحة منها وبين الياء والواو قياسا على الردف [9]ضمن النسق العمـودي لبنية القافية ، وكذلك قلّة ورود ذلك عن العرب فما ورد من شعر العرب ووقع فيـه هـذ

(1) ينظر :سر الفصاحة / 217

(2) ينظر : كتاب القوافي للأخفش: 47

(3) ينظر : اللزوميات :17

(4) ينظر : نهاية الراغب : 370

(5) الكافي في علم القوافي : 47

(6) ينظر : كتاب القوافي للأربلي : 159

(7) ينظر : اللزوميات : 17

(8) ينظر : نهاية الراغب : 370

(9) ينظر : الكافي في علم القوافي : 47

التصرف أشياء قليلة[1] وقد روي عن المفضل الضبي(168هـ) الكوفي إجازته لهذا التصرف . [2]

ويبدو أنّ الخليل والأخفش لم يسمعا هذا التصرف الصوتي؛ لذلك لم يذكراه ، أو لندرة شواهده، وعدم وجود مبرّر قياسي يدعم شرعيّة إدراجه ضمن امكانات العيبالقافوي ، وهما بكلا التقديرين لا يعدّان هذا التصرف من الظواهر الممكنة التي يمكن ذكرها للشعر العربي القديم في حدود إطار العيب، بل من قبيل الأخطاء التي أهملوها ولم يعتبروها من الشعر العربي في شيء .

أمّا الذين ذكروا هذا التصرف، فلم يعدوه ضمن التصرفات الصوتية الفصيحة المحتملة في النسق العمودي للقافية ؛ لذلك خرّج بعضهم ما احتمل ذلك مما ورد في شعر الفصحاء على التسكين، و أجازه بعضهم الآخر كما ذكرنا على قبح ، ويبدو أنّ هذا الجواز ليس مطلقا بل هو جواز ضمن دائرة العيب وهو عيب جائز بقبحه للقدماء، أمّا المحدثون فممنوع عليهم الوقوع في ذلك القبح الجائز ، وقد دعم رأيهم بمنع ورود هذا التصرف أو إجازته على قبح ، السماع والقياس، فوروده القليل وقياسهم علاقة التبادل بين الفتحة والضمة والكسرة - ضمن النسق العمودي لبنية القافية - على الردف دعم موقفهم التقعيدي، فعلى الرغم من تشابه نوعي التصرف – أعني اجتماع الواو والكسرة واجتماع الفتحة مع الضمة، أو الكسرة – بو صفهما خللا يخرق التناسب الصوتي في البنية الصوتي للنسق القافوى العمودي، إلاّ أنّ الألف لا تحمل صفة التقارب الصوتي التي توجد بين الضمة والكسرة ، كما أنّ الأذن لا تنكر التبادل الحاصل بين الضمة والكسرة في القافية قدر انكارها الفتحة مع إحداهما ؛ لوجود تبادل بين الواو والياء في بنية القافية في حالة الرّدف مما يخفف من حدة عدم التناسب .

(1) ينظر : اللزوميات : 17

(2) ينظر :كتاب القوافي للأربلي : 163

ويبدو أنْ قلّة الأمثلة والشواهد يرجع إلى عـزوف الشـعراء عـن هـذا التصـرف ؛ لعدم وجوده في ممكنات الاستعمال في الذاكرة السمعية ، فلم تنتخبه تلك الذاكرة لنشـوزه نتيجة الفرق بين الألف من جهة والواو والياء من جهة أخرى .

أمّا الحكم الذي نقل عن المفضل الضبي، والذي يجيز وقوع تغيّر الفتحة مـع الضـمة والكسرة، فلم نجد له توضيحا ولا نعلم أهو جواز ضمن إطار العيب أم مطلق ؟

كما لا نعلم العلل التي استند اليها المفضّل في حكمه وتشير ملامح هذا الحكـم إلى توسّع في الاعتماد على الشاذّ من النصوص وإعطائه سلطة فرض القاعـدة علـى حسـاب تناسب القافية الذي يمثل الجانب الجمالي ، فهو يثبت القاعـدة بمجـرّد ورودهـا في الـنص حتّى وإنْ لم يدعمها الذوق أو القياس وحتّى إنْ كانت النصوص نادرة الورود .

وذكر كُراع النمل(316هـ) : أنّ الإقواء لا يكون (نصبا إلاّ أنْ تكون بعد حـرف الروي صلة)[1] وأشار ابن عبد ربه : أنّ بعضهم أجاز هذا التصرف في حالـة وجـود هـاء الصلة وسماه الإجازة [2] وذكر أبو العـلاء المعـري: أنّ الشـعراء القـدامى التزمـوا حالـة واحدة قبل هاء الوصل وأنّ هذا التصرف ظهر في شعر بعـض الإسـلاميين [3] فقـد وقـع ذلك كثيرا في قصيدة لعمران الخارجي مطلعها من الكامل [4] :

الحمـــــــــدُ للهِ الـــــــــذي يعفـــــو ويشـــــتدُّ انتقامُـــــهْ

في كـــــــرّهِهمْ ورِضـــــاهمُ لا يَســــــتطيعونَ اهتضـــــامَهْ

إذ تبادل الفتح مـع الضـمة في مـواطن كـثيرة مـن هـذه القصـيدة [5] ولكـون هـذا التصرّف غير موجود في الشعر القديم حكموا علـى احتماليـة وروده بالشـذوذ[1] ويبـدو

(1) المنتخب من كلام العرب :726

(2) ينظر: العقد الفريد ج6 :304

(3) ينظر :اللزوميات : 17

(4) ينظر البيتين في العمدة ج1: 155

(5) ينظر : اللامع العزيزي :543

أنّ الذين أجازوا هذا التصرّف نظروا إلى الأمر من ناحية الإمكانية الصوتيّة فمع وجود هاء الوصل لا يمكن التخلّص من الإقواء بالتسكين، وبذلك يضطر الشاعر للوقوع فيه ، وكذلك وجود هذه الهاء يخفف من حدّة الخرق في تناسب النسق التقفوي ، كما يمكن القول إنّ الشاعر في مثل النموذج السابق يجعل الهاء حرف الروي فما قبلها غير معتبر عنده .

أمّا الذين حكموا بشذوذه ؛ فلأنّه تصرف نادر الوقوع لم يقع فيه الشعراء القدامى، بل ارتكبه على قلّة بعض الإسلاميين ، وبذلك يفقد شرعيّة الاعتماد على السماع .

ويمكن القول إنّ الخلل الصوتي في نهاية القافية على المستوى العمودي، ليس هو السبب الوحيد في جعلهم الإقواء عيبا، فهناك أمور خارجيّة قد تعالقت مع السبب الجمالي فالالتزام بنسق إعرابي واحد يدلّ على تمكن الشاعر، واقتداره فالشاعر (المقتدر يبني القافية على موجب الإعراب رفعا ونصبا أو جرّا ، ثمّ يجري باقي القصيدة على تقدير ذلك الإعراب وإنْ لم يظهر ذلك الإعراب ولم يلفظ به)[2] فالتزام الشاعر بناء تركيبيّا يوجب حركة موحدة في حالة الإطلاق، أو تقديرا في حالة التسكين يشير إلى اقتدار الشاعر وتمكنه وانتاج نص قوي التركيب .

كما يمكن القول إنّ التزام الشاعر إعرابا واحدا يساعد في ترّصين الرواية فذلك الالتزام يعطي للرواي شرعيّة في إخراج الأبيات التي تخل في التناسب العموديّ في نهاية القافية أو تعديل التراكيب التي تنتج صوتا مُخلّا بذلك التناسب نتيجة سوء الرواية فالتزام حركة واحدة لحرف الروي يُسهم في تدعيم وظيفة الحفظ .

أمّا في عيب الإكفاء فكذلك نجد اضطرابا اصطلاحيا ، فمن الناس من يجعله بمعنى الإقواء ومنهم من يجعله اختلاف الحركات قبل الرّوي ومنهم من يجعله اختلاف

(1) ينظر : الوافي في علمي العروض والقوافي : 666

(2) شرح كتاب سيبويه للسيرافي ج2: 323

حروف الروي [1] وهذا الخلاف ناتج عن الخلاف عند العرب أنفسهم الذين أخذ عنهم منظرو القوافي هذه المصطلحات، وكان لهؤلاء المنظرين دور تحديدها فالإكفاء عند العرب (الفساد في آخر الشعر من غير أنْ يحدّوا في ذلك شيئا، وبعضهم يجعله اختلاف الحروف)[2] والتعريف الأكثر تداولا هو (اختلاف حروف الروي، لكن لا يقع إلاّ فيما تقاربت حروفه) [3] أمّا ما يقع من ذلك، وتكون حروفه متباعدة فيسميه الخليل الإجارة [4] والجمع بين الحروف المتقاربة المخرج ورد في الشعر القديم كثير بكثرة ، وكان لا يفطن له عامتهم[5] أما حكمه فهو غلط بالجملة سواء كانت الأحرف متقاربة المخارج أم متباعدة[6] وذهب ابن رشيق إلى أنّه عيب غير جائز للمولّدين إذا كانت حروفه متقاربة لكنّه غلط ممنوع بالجملة إذا كانت حروفه متباعدة [7] ولا يعني حكم الغلط عندهم هنا أنّه غير موافق للقاعدة التي وضعوها ، فلا يمكن أن يحكم على النص بالغلط وفقا لقاعدة وضعت بعده وإنما كانوا يقصدون أنّ وقوع هذا التصرّف وإن كثر فهو حالات مخالفة للذوق الفني السائد، فيقع ذلك التصرف (من أجلاف العرب وجفاتهم وإمائهم وممن لا يخالطون ملوك العرب ولا فصحائهم)[8] وهذا التصرف لم يرتكبه فحول الشعراء (إلاّ نادرا وربما قد يكون وقع منهم قبل أن يبلغوا الحلم وقبل مخالطة فصحاء العرب)[9]؛

(1) ينظر الجامع في العروض والقوافي: 284

(2) كتاب القوافي للأخفش : 48

(3) نهاية الراغب :368

(4) ينظر: العمدة ج1 : 166

(5) ينظر :كتاب القوافي للأخفش :48

(6) ينظر : المصدر نفسه :58

(7) ينظر : العمدة ج1 :166

(8) كتاب القوافي للأربلي: 165

(9) المصدر نفسه : 172

لذلك كان بعض اللغويين لا يروي الأبيات المُكفأة[1] فهي أبيات أخرجوها من النموذج الجمالي للقصيدة العربية وعدّوها ظواهر أنتجتها حالات فرديّة معزولة .

إنّ وضعهم هذا التصرف ضمن إطار العيب هو جهد تقعيدي يخدم الجانب الجمالى ،فقد اعتمد تناسق القافية وأخرج التصرفات التي تخلّ بذلك التناسب، وإنْ كانت كثيرة في حالة تقارب الحروف، فهي لا تمثل الذوق العام، وإنما حدثت لأسباب منها الانعزال الاجتماعي، وعدم مخالطة الفصحاء الذين قد تتخذ نماذجهم الشعرية مثالا يحتذى أو قد يكون ارتكاب تلك التصرفات بسبب عدم النضوج الفني ، وذلك في المحاولات الشعرية لبعض الشعراء .

كما نلحظ أنْ هناك تمييزاً في الحكم بين الغلط والعيب فالغلط يخرج النص من جنس الشعر أمّا العيب فيبقيه ضمن دائرة الشعر لكنّه يحط من قيمته الجماليّة .

وقد انفرد ابن الحاجب(646هـ) بمساواة ما تقارب في الخطّ بما تقارب في اللفظ [2] والتقارب الخطي لا ينتج بالضرورة تقاربا صوتيّا ، كما إنّ الشعر العربي نشأ مسموعاً لا مقروءاً غناءً لا كتابة[3] فإذا كان الشعر مسموعاً، ولم يعتمد في رسم الحروف مراعاة التقارب الصوتي فلا يمكن إعطاء الجانب الخطي المجرّد أي دور في عملية التقعيد للقافية.

أمّا السناد فهو (كلّ فساد قبل حرف الروي مما هو في القافية)[4] وقد كانت العرب تجعل السناد (كلّ فساد في آخر البيت لا يحدّون في ذلك شيئا وهو عيب عندهم)[5]؛ لذلك نجد المنظرين اختلفوا في تحديد السناد ،فقد جعله الزجّاج(340 هـ)

---

(1) ينظر :كتاب القوافي للأخفش : 55

(2) ينظر:نهاية الراغب :368

(3) ينظر : الشعريّة العربية لأدونيس : 5

(4) كتاب القوافي للأخفش 59

(5) كتاب القوافي للأخفش :60

كلّ عيب يلحق آخر القافية ما خلا الإقواء والإكفاء والإيطاء ، وجعله الرّمانيّ اختلاف ما قبل الروي، أو بعده على أي وجه كان[1] والذي عرف واستقر أنّ السناد كلّ عيب يحدث قبل حرف الروي [2] والسناد بحسب التعريف المشهور خمسة أقسام : اثنان يتعلقان بالحرف، وهما: سناد التأسيس والردف، وثلاثة تتعلق بالحركات وهي سناد الحذو والإشباع والتوجيه .

أمّا مفهوم سناد التأسيس عند منظري العروض والقافية ، فهو أنْ يجمع الشاعر بين التأسيس والتجريد في قصيدة واحدة[3] ومعنى التجريد هنا عدم التأسيس [4] والتأسيس (ألف بينها وبين الرّوي حرف يكون بعدها وقبله)[5] ووضع منظرو علم العروض والقوافي شروطا لتحقق التأسيس في الألف فيكون ورود الألف التي لم يتحقق فيها هذه الشروط في النسق العمودي للقافية سناد تأسيس، فقد اشترطوا أنْ تكون الألف وحرف الروي في كلمة واحدة (فإذا كانت الألف في كلمة وحرف الروي في كلمة أخرى لم تكن الألف تأسيسا)[6]، واستثنوا من حالة الانفصال أنْ يكون حرف الروي من اسم مضمر فيجوز في هذه الحالة أنْ تكون الألف تاسيسا أو تجريدا[7] فتكون بذلك الإمكانات المحتملة للتأسيس ضمن نسق القافية العمودي اجتماع كلمة تكون ألف التأسيس ضمن بنيتها مع مثيلتها، أو مع نسق وزنيّ تنفصل فيه الألف ويكون الضمير ضمن الجزء الذي يحمل حرف الروي ، فمثلا لو اجتمع في النسق العمودي لقافية القصيدة(رأى دما) مع (ملاكما) عد سنادا أمّا (رآهما)فيجوز أنْ تجتمع مع(رأى دما)

---

(1) العمدة ج1 :169
(2) ينظر نهاية الراغب :373
(3) ينظر : الجامع في العروض والقوافي :285
(4) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي :115
(5) المصدر نفسه :110
(6) الجامع في العروض والقوافي :275
(7) ينظر :كتاب القوافي للأخفش :29

فتكون تجريدا وأن تجتمع مع (ملاكما)، فتكون تأسيسا[1] واشترط التنوخي في حالة الانفصال مع الضمير: أن يكون الضمير متصلاً بحرف خفض فمثل (لا هوه) لا يعد عنده تأسيسا، ثم استثنى من ذلك (ما هيا)[2] .

نلحظ هنا أنّ الاتجاه التقعيدي تعامل مع القافية بصفتها كلمة ،لا بنية موسيقية مجرّدة، فعدم وجود الألف في نفس بنية الكلمة التي تشتمل على حرف الروي يفقدها إمكانية الورود ضمن النسق العمودي للقافية على الرغم من إمكانيّة التساوي موسيقيّا ضمن حدود القافية على وفق تعريف الخليل، فالاعتبار الموسيقى يسقط هنا مقابل الاعتبار المُعجمي وهذا الأخير غير معتبر في التقعيد العروضيّ والقافويّ إلاّ في حالة التأثير الدلالي كما سيأتي في عيب الإيطاء والتضمين ، فمعظم تنظيرهم اعتمد على أساس تجريدي ، فالبيت عبارة عن اصطفاف معين للسواكن والمتحركات واعتبروا مع ذلك في القافية الجانب المقطعي الكمّي، ويبدو أنّ الاعتماد هنا على أساس مختلف في التقعيد جاء نتيجة بناء القاعدة على الكثير المسموع من دون النظر إلى متطلبات الشاعر الفنيّة، وطبيعة اللغة، فميل الشعراء إلى جعل ألف التأسيس مع حرف الروي ضمن كلمة واحدة ليس بسبب عدم امكان تحقق التناسب الموسيقى في حالة الانفصال و عدمه، بل لأنّ الشعراء غالبا ما يختمون البيت بكلمة ، وفي حالة انفصال الألف يستلزم كون الكلمة من حرفين وبذلك تضيق الخيارات المعجمية والتركيبية خاصة في الصورة الصوتيّة الأشهر للتأسيس وهي كسر الدخيل (فالعادة فيما بعد ألف التأسيس أنْ يكون مكسورًا في أكثر القصائد)[3] فإنتاج تركيب تكون فيه الألف منفصلة، وبعدها كلمة يكون أوّلها مكسورا أمر فيه كلفة وضيق على الشاعر

---

(1) ينظر : المصدر نفسه :33

(2) ينظر : كتاب القوافي للتنوحي : 113- 114

(3) اللامع العزيزي :1092

وفي حال تحقّقه قد يتحول هذا التركيب إلى لغز أو تعمية مثل ما ذكـره المعـرى مـن قولالُملغز من الطويل :

أقـولُ لعبـد اللّـه لَّـا سِـقاؤنا ونحـنُ بـوادي عبـدِ شمـسٍ وَهَاشِـمِ

فالظاهر من هاشم أنّه اسم رجل، لكنّه أراد وهى من الوهي وشِم من شَيم البرق [1] فلا يمكن إذن أنْ نُخرج الألف المنفصلة مـن امكانـات الـورود في نسـق القافيـة المؤسسة وندخل ما ورد في دائرة العيب بسـبب انفصـال الألـف؛ لأنّ قلـة ورودهـا جـاء نتيجة ضيق الخيارات على الشاعر لا بسبب وجود خلل في تناسب القافية، و يرى المعـرى أنّه لا يمتنع في حكم الغريزة أن تكون الألف تأسيسا وبعدها كلمـة لـيس فيهـا اضـمار في الصورة الصوتية المشهورة للتأسيس وهي كسر الدخيل، وما يمنع من عدها تأسيسـا عنـده هو عدم مخالفة قواعد الاقدمين [2] والاحتكام (إلى الغريزة في أمر فنّي إبداعي يؤكد ثـراء الإبداع ويؤكد إمكانات تعدد الرؤى بين الرغبة فيه والرهبة منه)[3]

ويبدو أنّ هذه القواعد تُخرج الألف المنفصـلة الـتي تـرد ضـمن النسـق العمـودي للقافية المؤسسة مـن تصـنيفها كـألف تأسـيس و تفـرض أداء صـوتيا مـديّا مقاربـا لبقيـة الحروف؛ لذلك وقع في تصورهم وقوع عدم التناسب في القافيـة ، فـألف التأسـيس تُمـدّ أدائيّـا أكثـر مـن الألـف في غـير منطقـة القافيـة ، وهـذا المـد مطلـوب في منطقـة القافيـة ؛(ليحصل الذوق والتذاذ السمع للترنّم والغناء)[4] وأمّا الألف المنفصلة، فلا تُمـدّ أدائيـا؛ لوجود علاقة تبادل مكاني بينها وبين الحروف غير القابلة للمـدّ ضـمن النسـق العمـودي للقافية من ذلك مثالهم المشهور من الرّجز :[5]

---

(1) ينظر : اللزوميات : 4

(2) ينظر : المصدر نفسه : 4

(3) النحو ودوره في الإبداع :44

(4) الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 / 612

(5) ينظر :كتاب القوافي للأخفش: 29، ديوان العجاج ج2 :24

فهـــنّ يَعكفــــن بـــهِ إذا حَجَـــا

عَكـفَ النبـيطِ يَلعبـون الفَنْزجـا

فتبادل الألف مكانيّا مع النون وهي حرف غير قابل للمدّ يلغـي الإمكانيـة الأدائيّـة للمدّ؛ كي لا يختل تناسب القافية، فالنسق الأدائي للقافية علـى المسـتوى العمـودي يحـدد مدّ الألف، فكان إخراجهم الألف المنفصلة من إمكانات الورود في نسـق التأسـيس وعـدّ ما ورد عيبا هو فرضهم أداء صوتيا ثابتا على الألف المنفصلة حدده ورودها ضمن نسـق قافية غير مؤسس ؛ لذلك حكم التنوخي على قول البحتري من الكامل [1] :

لا يُلْحِقَـــن إلى الإِسَـــاءَةِ أُخْتَهَـــا	**شَـــرُّ الإِســـاءَةِ أَنْ تُسِـــيءَ مُعَـــاوِدا**
وَارْفَعْ يَدَيْكَ إلى السّـمَاحَةِ مُفْضِـلاً	**إنَّ العـــلا فِـــي القَـــومِ لِلأَعْلَـــى يَـــدَا**
شَرْوَى أَبِي الصَّقْرِ الَّـذي مَـدَّتْ لـه	**شَـيْبَانُ فِـي الحَسَـناتِ أَبْعَـدَهَا مَـدَى**
وَيَسُـــرُّني أَنْ لَـيْسَ يُلْـزَمُ شِـيْمَةً	**مِـنْ مَعْشَـرِ مَـنْ لَـيْسَ يُكْـرَم والـدا** [2]

بـأنّ ذلك قبيح جدا [3] ، فحكم التقبيح هنا جاء علـى فـرض أنّ ألـف (الأعلـى يدا) و(أبعدها مدى) لغو على حد تعبير المعري [4] أي لا تمتلـك صـلاحية المـدّ الأدائـي لتتساوى مو سيقيّا مع الألف غير المنفصلة ، فهي عندهم عبارة عن إيقـاع فقـط لا إيقـاع ولحن إذا جاز لنا استعارة هـذه المصـطلحات مـن علـم الموسـيقى، والحقيقـة إنّ انفصـال الألف بحدّ ذاته لا يجعلها لغوا أي ألفا تتبادل مكانيا مع بقية الحروف ، أو وزنيّا مـن دون لحن بشكل مطلـق ، بـل إنّ مـا يحـدد ذلـك هـو إرادة الشـاعر وموقعهـا ضـمن النسـق

---

(1) ديوان البحتري :822- 823

(2) أثبتها محقق كتاب القوافي للتنوخي (مَوْلدا) وهو تصحيف والصواب رواية الديوان (والدا) كون القافية مؤسسة .

(3) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي : 117- 118

(4) ينظر : اللزوميات : 3

العمـودي للقافيـة ففـي أبيـات الـبحتري السـابقة سـيكون للألـف المنفصـلة مـدّ أدائـي وموسيقىّ مساويا للألف غير المنفصلة؛ لأنّ الشاعر حدد نوع قافيتـه بأنّهـا مؤسسـة منـذ النموذج الأوّل ، وبذلك سيكون للألف المنفصـلة موسـيقى متناسـقة مـع غـير المنفصـلة لوجودها معها في نسق أدائيّ واحد , والألف المنفصلة تقبل ذلـك الأداء فهـي لا تختلـف عن المتصلة بإمكاناتها الصوتية، فالشاعر هو من يحدد تأسيس الألف المنفصـلة مـن عدمـه من خلال وضعها ضمن نسق معين؛ لذلك ذهب ابن بـري إلى أنّ اختيـار الشـاعر هـو الذي يحدد كون الألف المنفصلة تأسيسـا أم تجريـدا [1] ويبـدو أنّ الاخـتلال في تناسـب أبيات البحترىّ، لم يأت من انفصال الألف بل من اختلاف حركة الـدخيل بـالفتح، وهـذا ما لا يمكن تطويعه أدائيا بعكس الألف المنفصلة.

إنّ الطبيعة الموسيقيّة التي يحددها الشاعر للألف ونوعية الالتزام هي من تحـدد كـون الألف تأسيسا أو تجريدا ، وليس كون الألف منفصلة أو متصلة، كما أنّ قلة ورود الألـف المنفصلة في ضمن نسق قافوي مؤسس هو لاعتبارات فنية .

وقد جاءت الألف المتصلة المؤسسة ضمن نسق قافوي مجرّد في الشعر العربي كمـا في قول العجاج من الرّجز [2] :

عِنـــدَ كـــريمٍ مـــنهمُ مُكـــرّمِ

مُعلّـــمٌ آي الهــــدى مُعلّـــمِ

مُبــــاركٍ للأنبيـــاءِ خـــاتمِ

فخِنــدفٌ هامـــةُ هـــذا العـــالَم

وقد وصف الأخفش ذلك الورود بأنه قليل قبيح [1] واعتذر بعضهم بـأنّ العجـاج كان يهمز ألف العالم [2] لكن هذا المدّ لا يؤثر في تناسب القافية ؛ لأنّ النسـق حُـدّد مـن

---

(1) ينظر : العيون الغامزة :259، المفاتيح المرزوقية :358

(2) ديوان العجاج ج1 :462

البداية بأنّه غير مؤسس ،فسيكون أداء هذه الألف موافقا لهذا النسق أمّا إذا أداها الشاعر بالمدّ فسيختل تناسب القوافي .

كما جاءت الألف المتصلة ضمن نسق قواف مجردة في قول أبي النجم من الرّجز[3] :

يادِجلُ قد كنتِ زمانا محرما

ماكنتِ تُعطينَ الفقيرَ دِرهما

وتُغرقينَ الشيخَ والمتوّما

وتمنعينَ السنبلَ المُحزّما

وطالَما وطَالَما وطَالَما

غلبتِ عاداً وغلبتِ الأعْجَما

وقد خرّج الاخفش ذلك على أنّ الشاعر أراد أصل هذه الكلمة الذي هو طال وما [4] وبذلك تكون منفصلة ، ولا يوجد هناك مايثبت أنّ الشاعر قصد ذلك، فلا حجة للأخفش في ذلك[5] فالشاعر لا يعتمد عند انتاج نصّه تلك الذاكرة التأصيلية بقدر ما يعتمد التحقق الصوتي الراهن وقد ورد أيضا جمع الف التأسيس مع القوافي المجردة عند امريء القيس في قوله من الطويل : [6]

(1) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :32

(2) ينظر :كتاب القوافي للتنوخي : 195

(3) ديوان أبي النّجم العجلي :403- 404

(4) ينظر : كتاب القوافي للأخفش : 31

(5) ينظر :كتاب القوافي للأربلي :112

(6) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :117 ، وديون امري القيس: 69 ، وقد وردت كلمة آخر في بيت قبل هذا البيت في قوله :أسماء أمسى ودها قدْ تغيّرا سنبدل إن أبدلتِ بالود آخرا . ينظر : ديوان امري ء القيس :61

إذا نحنُ سِرْنا خمسَ عَشْرة ليلـةً وراء الحساءِ من مدافع قَيْصرا

إذا قُلـتُ هَـذا صـاحِبٌ قَـد وَقَرَّت بِهِ العَينانِ بُدِّلتُ آخَرا

كَـذَلِكَ جَـدّي مـا أُصـاحِبُ مِنَ الناسِ إِلّا خـائني وَتَغَيَّـرا

وقد استدل الخليل بقول امرئ القيس على أنّ ألف التأسيس إذا كان أصلها همزة لا تلزم [1] والخليل هنا يلجأ للافتراض والتأويل كي تطرد القاعدة ، ويبدو أنّ تحقيق همزة آخر وهي الأصل الذي يخرج الألف من التأسيس مجرد افتراض ،فلم يُنقل أنّ أحدا حقق همزة آخر [2] لذلك ذهب الأخفش إلى عدها تأسيسا معتبرا واقعها الصوتي الراهن فهي ألف مبدلة لا همزة [3] وبذلك يكون ورودها هنا سناد تأسيس ونلحظ في الأمثلة السابقة أنّ حركة الدخيل فتحة، وهي بذلك تخالف الأكثر في التأسيس وهذا بحسب رأي التنوخي يسهل على الغريزة اشراكها في قوافي التجريد[4] فالغريزة أو ما يمكن تسميته بالذاكرة الموسيقيّة لا تنكر ورود القافية المؤسسة إذا كان الدّخيل مفتوحاً لعدم رسوخ هذه الصورة الصوتيّة في الذاكرة الموسيقيّة للقافية كنسق عموديّ واجب الالتزام, وذلك عكس الصورة الصوتيّة التي تكون بكسر الدخيل التي رسخت في الذاكرة الموسيقية للشاعر والمتلقي فلو بدأ الشاعر بقافية بهذه الصورة الصوتيّة ستوجهه تلك الذاكرة إلى تشكيل باقي قوافيه على الصورة نفسها ، كما أنّ المتلقي لن يستسيغ مخالفة تلك الصورة وبذلك فإنّ انتاج وتلقى قافية مؤسسة مفتوحة الدخيل في نسق قواف مجرّدة أمر مُحتمل الإنتاج ويمكن أنْ لا ينكره المتلقي لعدم مخالفته الراسخ في الذاكرة السمعية؛ لذلك نلحظ أنْ الأمثلة التي ذكروها لورود ألف التأسيس المتصلة ضمن النسق العمودي للقافية المجرّدة جاءت بفتح الدّخيل .

---

(1) ينظر : نهاية الراغب :350

(2) ينظر : الوافي في علم العروض والقوافي :622

(3) ينظر كتاب القوافي للأخفش : 24

(4) ينظر : كتاب القوافي للتنوخي :116

إنّ الوقفات التقعيديّة لمنظري العروض والقوافي في مبحث سناد التأسيس صحّت في بعض الحالات بالغريزة مقابل عدم مخالفة قواعد الأقدمين ،كما أنّها خالفت في هذه الاحكام بعض الحقائق الصوتيّة فكان توجههم وضع القواعد لا يأخذ بالاعتبار حكم الغريزة والحقائق الصوتية ، فالمعري يرى أنّه لا يمتنع في حكم الغريزة أنْ تجيء الألف منفصلة من غير إضمار ويرى أنّ ذلك غير قبيح [1] كما يرى ابن رشيق أن ذلك حسن [2] لكنهما لم يُقعدا وفق ذلك الحسن غير القبيح الموافق للغريزة ؛لأنّه رأي المتقدمين[3] وخلافٌ لما قاله العلماء. [4]

أمّا سناد الرّدف ،فيبدو أنّ وقفاتهم التقعيديّة في معالجة هذا التصرف المحتمل اعتمدت على التناسب في الطول المدّي للحرف فسناد الرّدف هو : الاختلاف في نسق القافية العمودي بين الرّدف وعدمه (فأما أنْ تجيء قصيدة مرّدفة ، وفيها غير مردف وأما أنْ تجيء غير مرّدفة وفيها مردف)[5] كذلك اجتماع الألف مع الواو والياء [6] أو كان أحد القوافي مردفا بالمدي من الواو والياء وأخرى مرّدفة بغير المديّ[7] والأساس الذي اعتمدوه في عدّ كلّ تصرف يجمع فيه الشاعر بين التشكيلات السابقة عيباً هو عدم التناسب في الطول المديّ يقول ابن جني في تعليل عدم الجمع بين الألف والياء والواو (أنّ أواخر الأبيات يجب أن تكون متناسبة ومتشابهة، ولاشك أنّ تمديد الصوت وتليينه في الألف أكثر منهما فوقوع الألف معها موجب لعدم التناسب والشبه فما اجتمعا معها،

---

(1) ينظر اللزوميات :4

(2) ينظر : العمدة ج:1 162

(3) ينظر : اللزوميات :4

(4) ينظر العمدة ج1 : 162

(5) كتاب القوافي للأربلي : 176

(6) ينظر :المصدر نفسه : 177

(7) ينظر : الوافي في القوافي: 93

بخلاف الواو والياء فإنّ التليين والتمديد متساويان)[1] والواقع الشعري يشهد لمنظري العروض والقوافي في تعليلهم (فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين لا نكاد نظفر بتلك الظاهرة التي سموها سناد الردف إلاّ مع ياء المد وواو المد)[2] فلا توجد في الشعر علاقة تبادل مكاني في منطقة الرّدف بين الألف والحروف الصامتة ، وورود هذا التبادل المكاني بين الواو والياء والحروف الصامتة وهو ورود نادر قد يرجع إلى أنّ الإمكانية الإنشادية من الممكن أنْ تقلل الطول المدّي لتصبح قريبة من اللين وهنا يقترب المد باتجاه الصامت [3] والشعراء ملتزمون بذلك التناسب في منطقة الرّدف حتّى لو أجازت ذلك القواعد ، فالشعراء يجتنبون مثل : فيهم و منهم وإن كان ذلك جائز قواعديّا ، فالهاء ليست رويّا[4]

أمّا حرفا اللين الياء والواو المفتوح ما قبلهما، فلم يخرجهما أكثر المنظرين عن حكم الردف على الرغم ارتفاع نسبة ورود تبادلهما مع الحروف الصامتة في منطقة الردف[5] ضمن النسق العمودي للقافية، والذي يفهم من كلام ابن الحاجب أن الردف يكون حرف مد ولين لا مطلقا[6] وذكر العنابي(776هـ) أنّ في حرف اللين قولين (والأصح أنّه مسموع لا يقاس عليه لقلّة ما جاء منّهم في أشعارهم)[7] وفي حالة عدم تصنيف حرف اللين ردفا يجوز للشاعر أن يبادل بينه وبين الحرف الصحيح ويرى ابن الفرخان أنّه في حالة إخراج حرف اللين من تصنيف الردف لا يمكن الجمع بينه وبين جميع (السواكن نحو النَوم مع السَهْم والعَين مع المَتن في المستحسن من القريض ؛ لإنّ كل واحدة من الواو

---

(1) الوافي في علم العروض والقوافي : 605

(2) موسيقى الشعر : 268

(3) ينظر : القافية تاج الإيقاع الشعري : 118

(4) ينظر : العمدة ج1 : 160

(5) ينظر : اللزوميات :10

(6) ينظر : نهاية الراغب :345

(7) الوافي بمعرفة القوافي : 94

والياء وإن لم تكونا مدتين أطول من سائر السواكن ما خلا المديات)[1] وهنا يحكم ابن الفرخان بعدم الاستحسان لتبادل حرف اللين مع بقية الصوامت؛ لوجود فرق في مقدار المدّ.

إنّ كثرة ورود التبادل بين حرفي اللين الواو والياء في الشعر قياساً على الاحرف المديّة يرجع إلى قلة طول حرف اللين قياسا على حروف المدّ ؛لذلك لا يبدو هذا التبادل نشازا [2] إذا أخذنا بالاعتبار الجانب الأدائي للقصيدة فالشاعر يمكن في حالة ورود قافية مردفة بحرف لين ضمن نسق قافوي غير مردف أن يهمل المد الممكن في حرف اللين ؛ ليجعله متناسقا مع بقية السواكن غير المديّة فالإمكانات اللحنيّة للمناطق المحتملة للمد سيحددها الشاعر في بداية القصيدة وبذلك سيكون ورود حرف اللين ضمن الإمكانية اللحنية للحرف الصامت الذي يتبادل معه في منطقة الردف متناسقا ؛وذلك لإمكان تطويعه أدائيا بسهولة ليناسب الحرف الصامت؛ لأنّ طوله المدّي قريب من الصامت .

وعلى الرغم من أنّ علماء اللغة قد ذكروا أنّ للواو والياء المفتوح ما قبلهما حكم الصحيح قال ابن جني (تقول سوط وحوض وثوب وبيت وقيد وشيخ، فتصح الواو والياء هما ساكنتان وقبلهما حركة تخالفهما)[3] لكن تبقى هناك إمكانية مدية في هذين الصوتين تختلف عن الصوامت فالاحتكاك فيهما يقل بدرجة تقربهما من الحركة [4] لذلك فإنّ الأداء الإنشادي والالتزام هو المحدد لكون هذين الحرفين ردفا، فيمكن للشاعر أنْ يلتزمهما ردفا في قافيته، أو يمكن له أنْ يبادل بينها وبين الصوامت إذا وردت في نسق قافية يكون الصامت في منطقة الردف؛ لأنّ الانشاد يُمكن أنْ يُحقق التناسب المطلوب؛ (فالصوت قد يختلف تبعا لمحيطه الصوتي ، ولموقعه في الكلمة ولسرعة المتكلم

---

(1) الوافي في القوافي :64

(2) ينظر : القافية تاج الإيقاع الشعري :118

(3) سر صناعة الإعراب : 36

(4) ينظر :علم الأصوات :371

ولوجود النبر أوعدمه)[1] وبذلك لا تخرق هذه الأصوات تناسب القافية ؛لاندماجها في النسق المحدّد أدائيا

كما فرّق المعرّي في الحكم بين الرّدف المطلق وغير المطلق في حالة تبادل الواو والياء ردفا في نسق القافية ورأى أنّ غير المطلق أقبح ؛إذ ليس للروي ما يعتمد عليه[2] ويبدو أنّ المعري اعتمد في حكمه هذا على المستوى الأفقي للقافية ، وهو عدم اعتمادها على حرف ولم يُقدّم على ذلك التناسب المتحقق على المستوى العمودي ، ونراه يعتمد هذا الوجه في موطن آخر فقد حاول توجيه ورود سناد الردف كما في تعليقه على الأبيات تُسب إلى الكاهنة التي لها حَديث مع عبد الله بن عبد المطلب :

إنّي رأيتُ غمامةً بَرقتْ بيضاءَ بينَ حَناتِمِ القَطْرِ

وظننتهُ شَرفاً لصاحبهِ ما كلّ قادحِ زَندِهِ يُورِيْ

فذكر: أنّ الواو قويت؛ لأنّ بعدها ياء أصليّة تصلح أن تكون رويّا[3] وهذا التوجيه يعتمد على المستوى الأفقي فقط ويسقط عند اعتباره ضمن النسق العمودي واكثر أحكام القافية كما هو معروف تعتمد على تحقيق التناسب في المستوى العمودي والاعتماد على مبررات تعتمد المستوى الأفقى المجرد أساسا لا يخدم التناسب المطلوب للقافية بوصفها نسق يتكرر في القصيدة على المستوى العمودي .

أمّا النوع الآخر من السناد فهو سناد التوجيه والتوجيه هو : (حركة الحرف الذي إلى جانب الروي المقيد)[4] وفي إمكانات تنّوع هذه الحركة هناك ثلاثة مذاهب لخصها الأسنوي(772هـ) : الأوّل مذهب الأخفش الذي أجاز اجتماع الحركات الثلاثة مطلقا ، والثاني مذهب الخليل الذي أجاز الضمة مع الكسرة ومنع الفتحة مع إحداهما ،

(1) دراسة الصوت اللغوي :363

(2) ينظر اللزوميات : 15

(3) ينظر : المصدر نفسه :10

(4) كتاب القوافي للأخفش :37

والثالث مذهب كراع النمل الذي يرى أنّ الجمع بين الضمة والفتحة جائز ولا تأتي الكسرة مع احداهما [1] وقد اعتمد الخليل في ما ذهب إليه على القياس فقد نقل عنه المرزباني أنّه قال :(أجزت الضمة مع الكسرة كما أجزت الياء مع الواو في الردف)[2] فكما لم يجز في الردف اجتماع الألف مع الواو والياء لم يجز هنا اجتماع الفتحة مع الواو والياء وعده سنادا ، وقد فسّر ابن الدّهان(569هـ) تسمية التوجيه بما يعلّل مذهب الخليل ،فذكر أنّ التوجيه سمّي بهذا الاسم عند الخليل (؛ لأنّ الحركة التي قبل الروي المقيّد كأنها في الرّوي المقيّد لما تعرفه في القياسات النحويّة)[3] أي أنّ الحركة قبل الساكن كالحركة عليه وبذلك يشابه هذا التصرف الصوتي الإقواء نتيجة لضعف الحرف الساكن و كما يكون الجمع بين الضمة والكسرة في الإقواء أكثر العيوب مقبولية [4] كان الجمع هنا بين الضمة والكسرة جائزا ويبدو أن هذا التفسير هو مجرد فرض من ابن الدهان (فلم يذكر أصحاب القوافي المتقدمون من أي وجه أخذ التوجيه.)[5]

أمّا الأخفش فلا يرى قياس الخليل (؛ لأنّ تلك حروف فقبح جمعها في القصيدة وهذه حركات فكانت أقلّ من الحروف وأضعف)[6] فعدم التناسب في الحروف نظرا لطولها المدي أظهر وأوضح من الحركات ، كما أنّ الأخفش اعتمد في ما ذهب إليه على السماع فاجتماع الحركات مطلقا جائز عنده ؛ لكثرة ما جاء منه في الشعر[7] (فقد جمعت فحول الشعراء بين الحركات الثلاث)[8] . وذكر ابن رشيق أن الخليل كان يجيز اجتماع

(1) ينظر : نهاية الراغب :362

(2) الموشح :7

(3) الفصول في القوافي :80 – 81

(4) ينظر : العيون الغامزة :247

(5) كتاب القوافي للتنوخي :142

(6) كتاب القوافي للأخفش : 38

(7) ينظر المصدر نفسه :60

(8) كتاب القوافي للأربلي : 145

الفتحة مع الضـمة والكسـرة علـى كـره [1] أي أنـه منـع جمـالي لا قواعـدي وقـد ذكـر العسكري حكما للأخفش موافق لما ذكـره ابـن رشـيق فـذكر أنّ الأخفـش يجيـز اجتمـاع الفتحة مع الضمة والكسرة على قبح [2] ولم يصرح الأخفش في كتاب القـوافي بمثـل هـذا الحكم بل اكتفى بقوله (وهذا عندنا جائز لكثرة ما جاء منه)[3] .

ويبدو أنّ ما ذهب إليه الخليل يخدم تناسب القافية فالشاعر لو اسـتقام علـى الفـتح لكان أقـوم لشـعره وأحسـن[4] واجتمـاع الضـمة مـع الكسـرة لا يخـرق التناسـب بقـدر اجتماعهما مع الفتحة فهما يندرجان ضمن نوع واحد وهو الحركة الثقيلة بعكس الألـف التي تتصف بالخفة [5] كما أنّ الفتحة تختلف عـن الضّـمة والكسـرة في الجانـب الكمّـي، فالفتحة تعد من أصوات اللين المتسعة ، أمّا الضمة والكسرة فتعـدّان مـن أصـوات اللـين الضيقة[6] وبذلك يكون التناسب متحققـا في التـزام الفتحـة ، وفي منـع التبـادل إلاّ بـين الضمة والكسرة .

وبـذلك يكـون الخليـل انتصـر للتناسـب الجمـالي علـى حسـاب الـنصّ القـديم فإخراجه لتلك النماذج التي وردت بتبديل الفتحة مع الكسرة والضـمة هـو تهـذيب لما يوجد في منطقة القافية من تصرفات صوتيّة خرجت بالقافية عن التناسب المطلوب فيهـا ، لكن ذلك لا يكون إلا في تصور هـذا التصـرف الصـوتي بمعـزل عـن الجانـب الأدائـي الانشادي، فيمكن للشـاعر أنّ يحقـق التناسـب المطلـوب بتطويـع الفتحـة أدائيّـا لتناسـب الضمة والكسرة خاصة وأن المدّ في هـذه الحركـات أقـلّ مـن الحـروف وأضـعف[7] وقـد يكون هذا الأمر هو الذي يفسر ورود هذا التصرّف حتّى في شعر الفحول .

---

(1) ينظر : العمدة ج1 :154

(2) ينظر : شرح ما يقع فيه التصحيف : 286

(3) كتاب القوافي للأخفش :60

(4) ينظر تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها مطبوع ضمن كتاب جزرة الحاطب :55

(5) ينظر : الخصائص ج1 :77

(6) ينظر : الأصوات اللغوية :43

(7) ينظر : كتاب القوافي للأخفش : 38

أمّا الأخفش فيبدو أنّه جعل الحكم للنص فمنه وحده تُستمد القاعدة ومع ذلك لم يهمل الأخفش جانب تناسب القافية فهو يرى أنّ اجتماع الفتحة مع الضمة والكسرة لا يقاس على الألف مع الواو والياء في الرّدف لوجود فارق في الكم المدّي مما يؤدي إلى تقليل عدم التناسب وخفائه خاصة إذا طوّع الشاعر الفتحة أدائيا لتناسب الضمة والكسرة.

أمّا عيب الإيطاء فهو : (كلمة قد قفّي بها مرة نحو قافية على رجل وأخرى على رجل)[1] ، أو هو (إعادة الكلمة التي فيها حرف الروي)[2] . والإيطاء عيب دلالي لا إيقاعي فقد (سلم منه إيقاع القافية كمّا وكيفا ؛لأن وجوده لا يخرج القافية من حسابها)[3] .

وجمهور منظري العروض والقوافي اتفقوا على أنّ اتحاد اللفظين، واختلاف المعنيين لا يعدّ ايطاء [4] أمّا الخليل فقد رُوي عنه رأيان مختلفان، فقد ذكر الاخفش أنّ الخليل يرى في اتفاق اللفظ واختلاف المعنى ايطاء [5] ، ثمّ ذكر أنّ هذا الرأي مخالف لما ذهب اليه الخليل في الحكم وأنّه قال بخلافه (؛ لأنه قد جوّز ذهب إذا أُريد به الفعل مع ذهب إذا أُريد به الاسم وهو الذهب، والرجل مع الرجل إذا كنت تعني بأحدهما الرجولية والآخر العلم)[6] ويرى ابن جنّى : أنّ الرأي الأوّل (أمّا أن يكون حكاية غير صحيحة، وأمّا أن يكون رأيا له في وقت دون وقت)[7] وذكر التبريزي مبدأ آخرا اعتمده الخليل في

(1) المصدر نفسه : 61

(2) نهاية الراغب : 365

(3) القافية تاج الايقاع الشعري: 108

(4) ينظر : نهاية الراغب : 365

(5) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :60

(6) المصدر نفسه :68

(7) الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 :649

لفظة الإيطاء وهو كون (العوامل تقع عليها اتفق معناها، أو اختلف تعد ايطاء)[1] وهذه الإضافة التي ذكرها التبريزي تجعل من ذهب الفعل وذهب الاسم ليس ايطاء؛ لعدم دخول العوامل عليها بينما هاتين الكلمتين حسب الرأي الأوّل تعدّان ايطاء[2] .

وعلى الرغم من اتفاق الجمهور على عدم إدخال ما اتفق لفظه واختلف معناه في حكم الإيطاء ، إلاّ أنّا لا نجد وصفا واضحا متفقا عليه لحدود اختلاف المعنى ، لنحكم وفقه على الكلمة المكررة فتارة يعتمدون على المعنى المعجمي العام في ذلك دون النظر للفارق المعنوي الذي يمنحه الموصوف، أو صاحب الفعل، فمثلا حكم الأخفش على :(أنت تضرب)، و(هي تضرب) بالإيطاء (؛لأنّك تعني الفعل فيهما جميعا وليس الفعل بصاحب الفعل)[3] وكذلك زوج إذا عنيت به الرجل، ثمّ كررت وعنيت به المرأة، فالمعتبر هو المعنى المعجميّ المشترك من دون النظر للفارق المعنوي الذي يمنحه الموصوف فالمعنى المعجميّ للزوج في كلا الاستعمالين واحد وهو(أنّه مع آخر، فمعناه في الرجل والمرأة واحد فلم يدلّ لا على تذكير، ولا على تأنيث)[4] ويقرّر ابن جني أنّ معاني الألفاظ في الإيطاء تُراعى بحسب الوضع [5] ؛ لذلك حكم على القافية في نص رواه لمجهول من الرّجز :

لَئِنْ خرجتُ من دِمَشقَ صالِحا
وقد تجهَّزتُ جهِازاً صالحا
لأَجذبَنَّ النِسْعَ جَذْباً صالحاً
وآتِيَنَّ بالعراقِ صالِحاً

---

(1) الوافي في العروض والقوافي :242

(2) ينظر : العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك :181

(3) كتاب القوافي للأخفش : 64

(4) المصدر نفسه :65

(5) ينظر : كتاب القوافي للأربلي : 188

إِنـــــي رأيـــــتُ صـــــالحاً لـــــي صَـــــالحا

بأنّها إيطاء (؛ لأنّ كلّ لفظة من قوله صالحا إنّما يريد بها ضد الفاسد فـالمعنى، في جمعها واحد)[1] فوجود هذا القدر من الاشتراك في المعنى المعجمي كاف لعده إيطـاء مـن دون النظر لخصوصية المعنى التي يضيفها السياق، و لم يعدّها غـير ابـن جـني ايطـاء؛ لأنّ كل قافية من هذه القوافي جاءت لمعنى. [2]

أمّا في النّكرة و المعرفة فلم يعتمد أكثرهم القدر المشترك من المعنى المعجمـي ولحـظ الخصوصية التي يضيفها التعريف، ولم يعد فريق آخر تلك الخصوصية وعدّ اجتماع النكـرة والمعرفة إيطاء [3] وذهب بعضهم إلى أنّ وجود ما يدل على المعنى كـاف لجعـل اللفظـتين المشتركتين إيطاء، فقد حكم الفارسي(377هـ) على الجمع بـين العبّـاس علمـا والعبّـاس صفة بالإيطاء ؛ لكون اللام في العلم للمح الصفة [4] ويرى ابن بري : أنّ اتفـاق المعنـى يجب أن يكون من كلّ وجه كجندب وجندب علما لواحد [5] .

وأحيانا يكون مجرد تغيير زاوية النظر إلى المعني كفيل بتغير الحكم، فمـثلا مـن يعتـد بالضدية في تسمية الاسماء، لا يعدّ كلمة صريم لليـل والنهـار، أو كلمـة سـدفة للضـوء والظلمة إيطاء ومن لا يعتدّ بهـا يجعـل للصـريم معنـى واحـدا ؛ لأنّ كـل واحـد منهمـا ينصرم من صاحبه[6] .

ونلحظ أنّهم لم يجعلوا للمعنى الشعري ، أو الفروق الجمالية التي قد ينتجها السـياق أساسا واضحا في تقعيدهم ، فالكلمة نفسها قد تكـون مسـتكرهة في موضـع ومقبولـة في

---

(1) كتاب القوافي للأربلي :185

(2) ينظر : الوافي بمعرفة القوافي :177

(3) ينظر : نهاية الراغب :366

(4) ينظر : المصدر نفسه :367

(5) ينظر : المفاتيح المرزوقية :377

(6) ينظر : كتاب القوافي للأربلي :189

موضع آخر وقد مثّل الجرجاني لذلك بكلمة شيء (ومن أعجب ذلك كلمة شيء فأنك تراها مقبولة حسنة في موضع وضعيفة مستكرهة في موضع)[1] ، فاللغة الشعريّة تمنح الكلمات معان غير ما تمنحه اللغة الطبيعية (فاللغة في أيّ شعر ابداعي إشارية تحمل دلالة رمزية تتجاوز ما تمنحه اللغة الطبيعية .)[2]

إنّ الوقفات التقعيدية التى حاولت تحديد الكمية المعتبرة لوجود الفرق المعنوي كانت ذات طابع معياري بحت ولم تنظر إلى الجانب الجمالي أو الفروق الزائدة عن المعنى المعجمي التي يمنحها السياق الشعري للكلمة .

كما اختلفوا في مستويات الحكم على هذه الظاهرة فقد جعلوه من العيوب الجائزة الاستعمال للمولّدين ولم يمنع ذلك إلاّ ابن سلام الجُمحي(232هـ)[3] وهو عندهم عيب حسن ؛ إذ هو أحسن ما يعاب به الشعر [4] ، كما وُصِف على العكس من ذلك أيضا بأنّه عيب قبيح [5] ، وذكر أبو عمر بن العلاء(154هـ): أنّ (الإيطاء ليس بعيب في الشعر عند العرب)[6] ، كما أشار الجاحظ : أنّ العرب (ذكرت في أشعارها السناد والإقواء والاكفاء، ولم أسمع بالإيطاء .)[7]

وجعلوا لهذا العيب مستويات داخل الإطار الذي حددوه له عيبا ، فكلّما تباعد(كان أحسن وإنْ كان أحدهما في صفة والآخر في صفة أخرى كان أحسن)[8] كما

---

(1) دلائل الإعجاز : 47

(2) النص الشعري بين اللغة الإشارية واللغة البيانية :16

(3) ينظر العمدة ج1 :170

(4) ينظر العقد الفريد ج6 : 355

(5) ينظر الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 :662

(6) تاج العروس ج1 : 497

(7) البيان والتبيين ج 1: 139

(8) الجامع في العروض والقوافي :268

ذكر المازني: أنّ أشد ما يكون الايطاء (أنْ يقول في قافية عمر، وفي قافية أخرى، فيجيء باسمين ليس بينهما أكثر من الأسمية)[1] .

كذلك ذكروا سبب جعل هذا التصرف عيباً، وهو سبب يتعلّق بالشاعر، لا بالنّص فورود الايطاء يدلّ على (ضعف طبع الشاعر وقلّة مادته حيث قصر شعره عن أنْ يأتي بقافية فاستروح الأولى)[2] وأرجع الآمدي(370هـ) وروده في أشعار المطبوعين إلى قلّة تثقيفهم لشعرهم [3].

كما أنّهم ربطوا الإيطاء بمفهوم القصيدة بوصفها عددا معينا من الابيات واختلفوا في ذلك ، فمنهم من جعل التكرير بعد الثلاثة أبيات ليس بإيطاء[4] ومنهم من جعله بعد السبعة أبيات [5] ومنهم من جعلها بعد العشرة أو الخمسة عشر .[6]

لقد أطال منظرو العروض والقوافي في وقفاتهم التقعيدية حول ظاهرة الإيطاء وبعد أنْ أشرنا لأهم الافكار الرئيسة في هذه الوقفات يمكن القول : أنّ المنظرين وقعوا في قصور للتصور مقابل الإمكانات غير المحدودة للشاعر والنص ، فقد أهملوا جانبا مهما وهو احتماليات اختيار الشاعر وقصديّته ، والطاقة الإيحائيّة التي يمنحها النص الشعري للكلمات ، وعمدوا إلى فرض تصورات قاصرة من خارج النص تتحكم بإمكاناته ، فقد عدّوا ظاهرة الإيطاء عيبا ؛لأنّها دليل على ضعف الشاعر وقلّة مادته ، وبالتالي يكون حصول هذه الظاهرة هو اضطرار من الشاعر وعِي ، وعمموا هذا الفرض على مطلق الامكانات الشعرية، ولم يجعلوا لإمكانات الشاعر و قصديّتة أي إعتبار في تقعيدهم.

(1) القوافي وعللها :174

(2) نهاية الراغب :364

(3) ينظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج3 :435

(4) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :63

(5) ينظر :نهاية الراغب :365

(6) ينظر :كتاب القوافي للأربلي :185

ولا يمكن أنْ يكون تكرير الكلمة بلفظها موضع اضطرار مطلقا فقد يقصدها الشاعر لغايات جماليّة أو دلالية وقد أشار كراع النمل لهذه النقطة بقوله :(وربما واطأ الشاعر بين عدة أبيات استعذابًا لتكرار القافية)[1] ، فالكلمة قد تكون عامّة في دلالتها المعجمية لكنها ذاتية فردية في استعمالها ، وبذلك يمكن القول إنّ الإيطاء قد يكون ظاهرة أسلوبية جمالية، لا عجز فنّي مطلق .

كما أنّ تكرار الكلمة بلفظها ومعناها المعجمي لا يمكن أنْ يعد دليلا مطلقا على ضعف الشاعر بل قد تكون دليلا على براعة الشاعر إذا تمكن من منحها معانيا وإيحاءات جديدة حتّى لا يشعر المتلقي بذلك التكرار، فالشاعر المتمكّن هو من يكسر شوكة العيب على حدّ تعبير السكاكي[2] ، وهي لا تعد دليلا على عي الشاعر وقلة بضاعته بل قد تكون علامة على براعته الفنية إذا أجاد توظيفها ، فإذا ألبس الشاعر اللفظة المكررة معنى شعريا وجعل المتلقي يحس بغرابتها عن اللفظة الأولى كان ذلك دليلا على تمكن الشاعر من منح اللغة معان غير المعاني الطبيعية وهنا تتجلى قيمة الخلق والتصوير الشعري .

كما أنّ تحديد أبيات القصيدة(بسبعة أبيات - وهو الشائع – يدل على أنّهم يحكمون معيارهم في حدود القصيدة والتي يجب أن لا تقل عن سبعة أبيات)[3] على إمكانات الشاعر الأسلوبية فكلمة مثل (تذهب) تعتبر إيطاء ليس بسبب وجود عيب جمالي في الكلمة ذاتها أو في طريقة تكرارها، بل لحصول ذلك التكرار ضمن الحدود التي وضعوها لمفهوم القصيدة سواء كان ثلاثة أبيات أو سبعة أو عشرة .

وبذلك يمكن القول إنّ الايطاء ليس عيبا مطلقا، بل هو ظاهرة شعريّة قد ينجح فيتوظيفها الشاعر، أو يخفق والحكم على ذلك يجب أنْ يكون من خلال النص، لا من

---

(1) المنتخب من غريب كلام العرب : 337

(2) ينظر : مفتاح العلوم :576

(3) العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية :91

خلال قاعدة مقررة مسبقا تحكم على مطلق الظاهرة بالعيب ، وقد أشرنا إلى أنّ أبا عمرو بن العلاء والجاحظ لم يعدّاه من عيوب الشعر المذكورة عن العرب .

أمّا التضمين فهو (بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه مقتضيا له) [1]، أو هو (تمام وزن البيت قبل تمام المعنى)[2] ، وقد جعله قدامة بن جعفر(337 هـ) من عيوب ائتلاف المعنى والوزن وسمّاه المبتور وهو : (وهو ان يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني .)[3]

وتعلّق البيت الأول بالثاني قد لا يكون في منطقة القافية، فكلّما(كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان العيب أسهل)[4] وقد سمّى أبو العباس التعلق الذي يكون بعيدا عن منطقة القافي بالتعلَق المعنوي [5] وقد لا يكون التضمين في البيت التالي مباشرة فربما (حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع وينبسط الشاعر في المعاني)[6] وقد ذكر الأربلي أنّ التضمين عيب معنوي[7] إلا أنّ الدماميني أشار إلى أنّ القافية إذا(كانت مفتقرة إلى بعدها لم يصح الوقوف عليها)[8] أي يكون الوقف عند انتهاء الدلالة، وبذلك يكون العيب صوتيا، فإذا ضحينا بالوقفة الصوتية مقابل الوقفة الدلالة يكون العيب صوتيا ، أمّا إذا كان العكس، فيكون العيب دلاليا معنويا .

(1) الجامع في العروض والقوافي :285

(2) كتاب القوافي للتنوخي :202

(3) نقد الشعر :209

(4) العمدة ج 1 :171

(5) ينظر : العيون الغامزة :271

(6) العمدة ج1 : 172

(7) كتاب القوافي للأربلي :196

(8) العيون الغامزة :271

كما وقع بعض الاختلاف عند المنظرين في مستويات الحكم على ظاهرة التضمين فالخليل يرى : أنّ (كلّ بيت لا يقوم معناه إلاّ في بيت آخر تضمين معيب)[1] أما الأخفش فلا يراه عيبا[2] وذكر ابن السراج : أنّ الخليل لم يذكر التضمين في العيوب ولا عده منها، لكنّه جعل بعضه حسنا وبعضه قبيحا خارج دائرة العيب[3] أمّا المتأخرون فعدّوه عيبا[4] ثمّ أنّهم جعلوا شدة القبح تابعة لشدة افتقار القافية لما بعدها فالتضمين (يكثر فيه القبح، أو يقل بحسب شدة الافتقار، أو ضعفه)[5] فالتضمين المعيب أن تفتقر قافية البيت لفظا ومعنى إلى ما بعدها[6] أي : أن تكون الكلمة في آخر البيت، وبعضها في البيت الآخر وسمّاه ابن الدهان إدماج[7] وهذا النوع سمّاه بعض المتأخرين إغراما، وهو غير موجود في شعر المتقدمين، بل يتعمده بعض المحدثين[8] كما أنّهم جعلوا في كثير من وقفاتهم المقاييس النحوية هي المعيار بقياس مدى تعلق القافية فيما بعدها من ذلك حكمهم على التضمين في قوله من الرجز[9] :

ومِثْلُ سوّار رَدَدْناه إلَى
إدْرَوْنِهِ ولُؤْمِ أصِّهِ على
الرَّغم مَوْطُوء الْحَصَى مُذَلَّلاَ

---

(1) كتاب القوافي للأربلي :201
(2) ينظر : كتاب القوافي للأخفش :70
(3) ينظر : الوافي بمعرفة القوافي :214
(4) ينظر : المصدر نفسه : 214
(5) منهاج البلغاء :248
(6) ينظر : الوافي بمعرفة القوافي : 208
(7) ينظر : الفصول في القوافي :93
(8) ينظر الفصول والغايات :447
(9) الرجز ينسب للقلاخ ، ينظر :أمالي القالي ج2 :16

بأنه قبيح لو قوع الفصل بين الجار والمجرور [1] وتفضيلهم للتضمين في قول النابغة من الوافر [2] :

وهُم وَردوا الجفارَ على تميمٍ وَهم أصحابُ يومِ عُكَاظَ إنّي

شَهِدتُ لَهمْ مواطنَ صَادقاتٍ أَتَيْنَهمُ بِنُصحِ الصَدرِ مِنّي

على التضمين في مثل مارواه ابن جنّي عن قطرب من الوافر [3] :

وَلَيْسَ المالُ فاعْلَمْهُ بِمالٍ من الأقوامِ إلا للذِيٌ

يُرِيدُ به العَلاءَ ويَمْتَهِنْهُ لأقْربِ أقْرَبِيه ولِلْقَصِيٌ

لأن اتصال المخبر بخبره أضعف من اتصال الموصول بصلته [4] فشدة الاتصال إذن ترجع معظمها إلى الصناعة النحوية .

والتضمين ظاهرة وردت بكثرة في شعر الفصحاء [5] وفي بعض نماذجه نجد (حلاوة في الذوق وخفة في السمع)[6] ويرى ابن جني : أنّ تعلّق البيت بما بعده غير خارج عن القياس في شعر العرب ؛ فقد ورد ما يدلّ على أنّ البيتين كالجملة الواحدة من ذلك قوله[7] :

أَصْبَحْتُ لا أَحْمِلُ السِّلاحَ ولا أَمْلِكُ رأسَ البَعِيرِ إنْ نَفَرَا

والذِّئْبَ أخشاهُ إنْ مَرَرْتُ بِهِ وَحِدي وأَخْشَى الرِّياحَ والمَطَرَا

(1) ينظر : كتاب القوافي للأربلي :197

(2) ديوان النابغة :200

(3) ينظر :كتاب القوافي للأربلي :197

(4) ينظر : الوافي بمعرفة القوافي :208– 209

(5) ينظر : الحور العين :103

(6) قوافي الأربلي :198

(7) نسبه سيبويه للربيع بن ضبعة الفزاري ،ينظر الكتاب ج1: 89

فورود الذئب منصوبا يدلّ على أنّ البيتين كجملة واحدة عطف بعضها على بعض[1] وبذلك يكون للتضمين دور جمالي يتمثل في كونه أداة أسلوبية تمنح النص تماسكا .

والتضمين يؤدي إلى تراجع الفاعليّة الصوتية للقافية مقابل الارتباط المعنوي فعند وجود تعلّق معنوي لا يستقرّ الشاعر والمتلقي عند انتهاء الوقفة الصوتيّة للقافية بل يبقى منتظرا للاستكمال الدلاليّ وهذا التراجع يؤدي إلى خفوت رنين وصدى القافية ، وهي ظاهرة يمكن للشاعر توظيفها وربطها بسياق النص لخدمة غرضه وتعزيز صوره الشعريّة .

و على الرغم من وجود هذه الشرعية لجعل ظاهرة التضمين ظاهرة أسلوبية غير سلبية تتبع قدرة الشاعر وبراعته ، جعلها بعضهم كما مرّ عيبا وسبب ذلك هو العرف النقدي السائد الذي يرى (أنّ كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه)[2] فخير (الشعر ما قام بنفسه، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض)[3] وجعل فكرة نقدية معينة هي الحكم النهائي على جميع النصوص هو (تدخل واضح في عملية الابداع وبناء النص الذي يسهم التضمين في بناء نسجه اللغوي)[4] كما أنها تجعل من ذلك التقليد النقدي حاكما أبديا لما قد يستجد من أشكال الشعر .

وقد كان موقف النقاد القدامى من ظاهرة التضمين أشد من موقف منظري العروض والقوافي فعلى سبيل المثال وصفه ابن وكيع التنيسي(393هـ) بالمعيب[5] ونعته قدامة بالمبتور وجعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن[6] وجعل ثعلب(291هـ) الأبيات

(1) ينظر : الوافي في علمي العروض والقوافي ج2 :681

(2)المصدر نفسه :682

(3) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء :330

(4) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي : 81

(5) ينظر : المنصف للسارق والمسروق منه / 336

(6) ينظر : نقد الشعر : 209

المضمنة أبعد شيء عن عمود البلاغة وأذمها عند أهل الرواية[1] ونعته المرزباني (384هـ) بأنّه عيب شديد في الشعر[2] ووصفه أبو هلال العسكري (395هـ) بالقبح[3] .

ولا يمكن جعل الأشكال المعيبة للتضمين دليلا مطلقا كلّما وجد حكمنا به من دون النظر إلى ما يحققه هذا الشكل داخل النص، ودون النظر إلى ملابساته الأسلوبية وقد تنبه ابن كيسان (299هـ) قديما إلى هذه النقطة فذكر : أنّ بعض المحدثين قد يتعمد (التضمين في قصيدته كلّها ويجري ذلك على حسن الاقتدار)[4] ثم قال : (وهذا الذي يجري على الاعتماد ليس كالذي ذكرناه ؛ لأنّ قائله أراده هكذا فلا عيب فيه عليه وإنّما العيب على من اجتهد في أن تكون أبياته كلّها كالأمثال التي تنفرد، فيكون كلّ بيت منها قائما بنفسه غير معتمد على غيره)[5] نلحظ أنّ ابن كيسان لم يحكم مطلقا على ظاهرة التضمين بأنّها عيب، بل وضع في الاعتبار مقصد الشاعر والتزامه الفني فالشاعر قد يكون قاصدا لهذه الظاهرة غير ملتزم بالتقليد النقدي الذي يعدّ كلّ بيت شعرا قائما بذاته، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نحكم على أسلوبه بأنه عيب؛ لأنّه غير ملتزم أصلا بذلك التقليد الفني ، بل يكون الحكم بالعيب عندما يحاول الشاعر بناء قصيدة يكون فيها كلّ بيت قائما بنفسه ولا يحقق ذلك الالتزام في ذلك ، فالعيب عندها يكون في تحقيق الالتزام بالتقليد لا بالظاهرة التي تخرق هذا التقليد .

كما أنّ عدّ التضمين عيبا يفترض مُتلقيا غير قادر على الاستشراف وراء الانقطاع الدلالي المؤقت الناتج عن تحقق الوقفة الصوتية للقافية ، ولا يبعد أنْ يحقق استشراف المتلقي هنا بعدا جماليا يتمثل في الدهشة الناتجة عن موافقة أو مخالفة ما استشرفه المتلقي في تلك اللحظة ، كما أن ذلك الانقطاع لن يبقى المتلقي في عمى تام عن الدلالة المتوقعة ،

---

(1) ينظر :قواعد الشعر: 84

(2) ينظر : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : 330

(3) ينظر :الصناعتين : 74

(4) تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها : 85

(5) المصدر نفسه : 59

فأشكال الانقطاع هي أشكال متوقعـة نحويّـا ، والمنطقـة الـتي تبقـى غامضـة هـي المنطقـة الدلالية ؛ لذلك قد يتمكن الشاعر من إضافة دلالة غير متوقعـة للشـكل المتوقـع، فيكـون ذلك الانزياح الممكن مشروعا للجماليات للتضمين داخل النص .

الفصلُ الثاني
فعلُ القافيةِ
في تكوينِ بنيّة الشعر

المبحث الأوّل

القافيةُ محدّداً أجناسيّا ومفهوميّا للشعرِ

منذ ولادة النقد بصفته خطابا مدوّنا في أواخر القرن الثاني [1] والانتقال من فضاء الملاحظات الشفويّة العابرة إلى فضاء الجهد المكتوب الذي يسمح بالفحص والتأمّل[2] كان حضور القافية واضحا- كمحدّد أجناسي أو مفهومي – في معظم الوقفات النقديّة التي سعت لتحديد مفهوم الشعر من خلال حدّه بتعريف، أو توضيح مفهومه من خلال سرد بنياته ؛ إذ يمكن تحديد دور القافية في التوصيف الأجناسي والمفهومي للشعر من خلال تقنيات القافية المعروضة داخل وصفهم لبنية الشعر، أو وصف مستويات الجمال التي تؤديها القافية ضمن تلك البنية .

من الوقفات النقديّة الأولى ، التي تضمّنت القافية كأحد عناصر التحديد المفهومي في الخطاب النقدي القديم ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر(210هـ) في سياق تقديمه نصائح توجّه عمليّة الإبداع فكان للقافية بصفتها مكوّنا مهمّا في بنية الشعر حضور واضح في هذه النصائح ؛ إذ يقول: (والقافية لم تحلّ في مركزها، وفي نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها ، ونافرة من موضعها ، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها)[3] فالقافية عنده مكوّن أساسي في بنية الشعر يجب أنْ يكون انتاجها الفنيّ ذا صفات دلاليّة وشكليّة تسهم في إخراجها كبنية جماليّة تتكامل مع البنيّه الكليّة للنص الشعري ، وكلّ تلك الصفات السلبية التي دعا بشر بن المعتمر إلى اجتنابها (عدم الحلول في مركزها ونصابها ، عدم اتصالها بشكلها ، القلق والنفور في الموضع ، إكراهها على اغتصاب الأماكن) تفرض مفهوما للشعر يتجاوز البيت الواحد، فالتكلّف وهي الصفة العامة التي يمكن أنْ تشترك فيها الصفات المذكورة تنتج عن ضغط

---

(1) ينظر : النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف :85

(2) ينظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب :14

(3) البيان والتبيين ج1 : 137

الالتزام بالنسق التقفوي على المستوى العمودي ، فالنصّ الشعري المفهوم من تلك الصفات هو نص تكون القافية ذات الطبيعة المتكرّرة على طول المستوى العمودي لأكثر من بيت عنصرا أساسيّا في بنيته ، فالشعر لا يتحقق على مستوى بنية البيت المفرد ، بل بتعدد البيت داخل بنية القصيدة ؛ لتتحقق جماليات القافية باجتناب تلك الصفات التي أشار إليها بشر بن المعتمر .

إنّ مفهوم الشعر الذي تتجلى فيه الجماليات لا يتحقق في البيت المفرد، أو البيت الذي لا يلتزم مع بقيّة أبيات القصيدة بعلاقة النسق التقفوي الموحد، فالجمالية التي يحققها الشاعر تكون بتحركه من دون تكلّف داخل إطار ضغط القافية وانتاج نص لا تظهر عليه ملامح تلك الضرورة .

أمّا ابن سلّام (231هـ)، فنجد بعد استقراء وقفاته النقديّة في كتاب الطبقات تقريرا بدور القافية في الإيضاح المفهومي للشعر ،يقول في سياق تفضيل النابغة الذبياني ضمن شعراء الطبقة الأولى (كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا كَأن شعره كلام ليس فيه تكلّف، والمنطق على المتكلّم أوسع منهُ على الشَّاعر، والشعر يحتاج إِلى البناء والعروض والقوافى والمتكلّم مُطلق يتخيَّر الكلام)[1]، فالنابغة على الرغم من الضغط الذي يفرضه النسق التقفويّ استطاع إنتاج نصوص خالية من التكلّف الذي يقع فيه الشعراء نتيجة ذلك الضغط ، ومفهوم الشعر وفق ذلك يتجاوز مفهوم البيت المفرد فالضغط الذي تفرضه القافية يتحقق مع امتداد النسق التقفوي عموديّا لأكثر من بيت والشعريّة – بمفهومها الضيق- لا تتحقق بوجود المحدد الشكلي كالقافية والعروض فقط، بل تتحقق في تكاملهما مع عناصر أخرى كحسن الديباجة وكثرة الرونق والجزالة ، لكنّ هذه العناصر وحدها لا تكوّن الشعر كجنس أدبي وإنما يتكامل مفهوم الشعر بحضور كل تلك العناصر الجوهريّة والشكليّة ، والقافية ليست إطاراً شكلياً غير فاعل بل تؤدي سلطة ضغطها فعلا مهما في التكون التركيبي للشعر ، ومجال الضغط

---

(1) طبقات فحول الشعراء ج1 : 56

الذي تخلقه القافية هو المضمار الذي تختبر فيه قدرة الشاعر ؛ لذلك نفى صفة الشعر عن نصوص ابن اسحاق بقوله (ليس بشعر إنّما هو كلام مؤلّف معقود بقواف .)[(1)]

كما نجد ابن سلّام يؤسس لمفهوم الشعر ذي البنية التي تتجاوز البيت المفرد والتي تكون فيه القافية بنية لها تكوّنها الذاتي يراعى فيها تناسب العناصر المتكررة ، فقد قرر من خلال وقفاته عند عيوب القافية التي ألحّ فيها على تحقيق التناسب الكامل للقافية بوصفها نسقا متكرّرا ، فهو يمنع الإقواء على المولّدين على الرغم وروده في شعر الأعراب والفحول ويعتذر لوروده عند الأعراب بأنّهم لا يأبهون به[(2)] وقد ذكر الأخفش أنّ سبب كثرة ظاهرة الإقواء حتّى لا تكاد تخلو منّها قصيدة ؛ لعدم تعارض ذلك مع مفهوم الشعر لديهم ؛إذ كلّ بيت من القصيدة عندهم شعر على حياله[(3)] فكل بيت يتميز ببنيّة شعرية مستقلّة نسبيا داخل بنية القصيدة ، وذلك يمنحه إمكانية للتحرّر من بعض القيود التي يفرضها تناسب النسق التقفوي على المستوى العمودي، وابن سلام من خلال منعه للعيوب التي تخرق تناسب القافية كالإقواء والإيطاء [(4)] على الرغم من ورودها في الشعر القديم يقدّم مفهوما للشعر بوصفه بنية تتجاوز البيت المفرد ، وتكون القافية فيه بنية لها تكونها ، وقيمتها ، ويفرض ابن سلّام هذا المفهوم من خلال منع الوقوع بتلك الظواهر ، على الرغم تعارضها مع المفهوم الذي ألحت إليه كثرة النصوص التي تضمنت ظواهر لا تلتزم بتناسب النسق التقفوي ،وقد يوحي استقراءها بمفهوم للشعر لا يكون تناسب القافية شرطا في تكوّنه .

أمّا الجاحظ (255هـ) ، فيرى أنّ القافية تمثّل أحد لبنات تكامل البينة الجماليّة للبيت ، وعنصر فاعل لتحقيق التماسك النصي، فخير بيت من الشعر (الذي إذا سمعت

(1) المصدر نفسه :8

(2) ينظر : المصدر نفسه :68

(3) ينظر : كتاب القوافي للأخفش : 47

(4) ينظر : طبقات فحول الشعراء : 68

صدره عرفت قافيته)[1] ، إلاّ أنّه لا يذكر القافية في وقفاته النقدية التي تشير إلى البنية الموسيقيّة للشعر كمحدد مفهومي، أو أجناسي ، بل يكتفي في أغلب هذه الوقفات بذكر الوزن ، ويبدو أنّه يدخل القافية ضمنا مع الوزن ، فالوزن مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة [2] وهو عند ذكر القافية لا يعطى إمكانات ورودها صفة التكلّف ، وينعت الوزن بتلكالصفة ، فيقول في وصفه لغة خطبة المعاهدة (حتّى يخرج على غير صنعة ولا اجتلاب تأليف، ولا التماس قافية، ولا تكلّف لوزن)[3] وتخيّر القافية لا يمكن أنْ يخلو من صفة التكلّف التي نُعت بها الوزن ،فهي تدخل ضمن بنية الوزن بصفتها اصطفافا مخصوصا للسواكن والمتحرّكات ،فضلا عن الضغط الذي يفرضه التكرار على مستوى النسق التقفوي الذي يؤدي في حالة عدم تمكّن الشاعر من كسره ببراعته الفنيّة إلى انتاج نص متكلّف .

فالقافية عند الجاحظ تكون محدّدا أجناسيّا للشعر بصفتها أحد مكونات الوزن العربي فهو يعتقد أنّ ما عند الأمم من شعر لا يعدّ شعرا، على أساس المقارنة بين طبيعة الوزن العربي ، والأوزان الاجنبيّة [4] ، إذ يقول في سياق تفضيل شعر العرب على الكلام الذي تسميه الفرس والروم شعرا (العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجم تمطّط الألفاظ، فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون)[5] والجاحظ هنا لا يراعي طبيعة الاختلاف بين اللغات والخصائص التي تتميز بها كلّ لغة ، ويحاول أنْ يفرض خصائص الوزن الذي أنتجتها طبيعة اللغة العربية ، على اللغات الأخرى ؛ ليخرج ما لا يتصف

---

(1) البيان والتبيين ج1: 114

(2) ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج1 : 134

(3) البيان والتبيين ج3 : 6

(4) ينظر : النقد القديم بين التأليف والاستقراء : 207

(5) البيان والتبيين ج1 : 305

بخصائص ذلك الوزن من مفهوم الشعر ، فهـو يفـرض مفهـوم الشـعر المخصـوص علـى مفهوم الشعر المطلق.

والوزن والقافيّة عنـد الجـاحظ ، لا يعـدّان مُحـدّدا مُطلقـا للشـعر يتحقـق مفهومـه بوجودهما بل قد يوجدان في نص معيّن، ولا يحقق ذلك الوجـود مفهـوم الشـعر ، فقـد علّق الجاحظ على أبيات استجادها أبو عمر الشيباني حتّى كلّـف شخصـا بكتابتهـا لـه ، وهي من السريع :

لا تحسـبنّ المـوتَ مـوتَ البلـى   فإنّمـا المـوتُ سـؤالُ الرّجـالْ

كلاهُمـا مـوتٌ ولكـنّ ذا   أفظـعُ مـن ذاكَ لـذلّ السّـؤالْ

بأنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، وبالغ مُتهكّما في الحكـم بـأنّ ابنـه لا يقول شعرا أبدا[1]

فانتفاء الشاعريّة عن صاحب النصّ السابق يلزم منه ضرورة انتفاء صـفة الشـعر عن نصه، فوجود الـوزن والقافيـة لا يحققـان مفهـوم الشـعر، بـل يجـب أنْ يتكـاملا مـع مكونات البنية الجماليّة الأخرى للنص، فالشأن ليس في إقامة الـوزن وحـده بـل أيضـا في (تخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنّمـا الشـعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير)[2] فالوزن والقافية عنصـران مهمّـان في تحديد مفهوم الشعر لكنّهما يعملان على المستوي الشـكليّ ، فالشـعريّة (جـوهر الشـعر) تتحقق باللفظ المتخيّر سهل المخرج كثير الماء، صحيح الطبع ،جيّد السبك ، فوجود المحـدد الشكلي دون هذه العناصر لا ينتج شعرا كما أنّ وجود هذه العناصر مـن دون المحـدّد الشكلي (الوزن والقافية) لا يحقق جنس الشعر فالشعر يتحقق بوجـود عناصـر الشـعريّة الجوهرية التي حددها الجاحظ مع المحدد الاجناسي الشكلي (الوزن والقافيّة)

(1) ينظر : الحيوان ج3 : 67

(2) المصدر نفسه ج3: 67

وتشكل القافية عند ابن قتيبة(276 هـ) أداة مهمة تقيس طبع الشاعر ومكوّنا مهمّا في بنية النص يمنحه الارتباط الدلاليّ بين صدر البيت وقافيته تماسكا نصيّا ، فالمطبوع من الشعراء عند ابن قتيبة هو من (سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته)[1]، فالاقتدار على القوافي هو تمكّن الشاعر من التحرّك بحريّة داخل ضغط النسق التقفوي على المستوى الأفقي ، فالشعر الذي ينتجه الشاعر المطبوع هو شعر يتجاوز مفهوم البيت المفرد الذي لا يفرض ضغطا تحقق القدرة على التحرّك بحريّة في إطاره أعلى صفة للشاعر وهو الطبع .

كما ذكر ابن قتيبة عيوب القافية كالإقواء والإكفاء [2] والإيطاء والسناد[3] وهي عيوب يفرض تحقّقها وجود أكثر من بيت ؛ لتعلّقها بتناسب القافية المُتحقق على المستوى العمودي كما يفرض اجتناب تلك العيوب مفهوما للقافية كبنيّة لها تكوّنها المستقل وصفاتها الموسيقيّة المتميّزة، وتستلزم هذه البنية تناسب عناصرها على المستوى التكراري؛ لتحقيق التكامل الجمالي للشعر ،وابن قتيبة يلمح في بعض وقفاته النقديّة إلى التناسب في القصيدة كبنية واحدة ،وإنّ الإخلال بذلك يعد تكلّفا ، فالتكلّف في الشعر يظهر حين (ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه)[4] فتحقيق التناسب في خضّم العمليّة التكراريّة للقافيّة يعدّ فاعلا مهما في دعم التماسك النصي للقصيدة كبنية واحدة .

ولا يمنع ابن قتيبة أنْ تتجلى جماليّات النص في نموذج البيت المفرد إذا تحقق فيه تكامل اللفظ والمعنى ، وذلك في الضرب الأوّل من تقسيماته الجماليّة للشعر وهو الضرب الذي حسن لفظه وجاد معناه[5] ففي هذا الضرب لا يعمد فيه إلى (القصيدة

---

(1) الشعر والشعراء: 91

(2) ينظر : المصدر نفسه : 96

(3) ينظر: المصدر نفسه: 97

(4) الشعر والشعراء :90

(5) ينظر : المصدر نفسه : 65

كاملة، وإنّما إلى البيت أو البيتين من الشعر الجيد الذي أصبح مثلا يضرب أو حكمة تستسقى)[1] فمعظم الأمثلة التي ذكرها لهذا النوع هي عبارة عن بيت مفرد[2] مثل قول أوس بن حجر من المنسرح [3] :

أَيّتُها النّفسُ أَجْمِلِي جَزَعَا إنّ الّذي تحذرينَ قَدْ وَقعا

وقول أبي ذؤيب الهذلي من الكامل [4] :

النّفْسُ راغِبَةٌ إِذَا رَغّبْتَها وإِذَا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقْنَعُ

وقول حميد بن ثور الهلالي من الطويل[5] :

أرى بَصرى قَدْ رابَنى بَعد صحّةٍ وحسبُك داءً أنْ تصحّ وتسلما

فتصور ابن قتيبة هنا للتكامل الجمالي في مفهوم الشعر كبيت مفرد، وتخليه عن ضغط النسق التقفوي الذي يختبر طبع الشاعر - عندما يكون الشعر ذي بنية متعددة الأبيات - جاء نتيجة نجاح الشاعر في تخطي ضغط من نوع آخر وهو تكثيف المعاني وضغطها ضمن مساحة البيت المفرد المحدودة حتّى أصبحت كالأمثال ، والأمثال هي غايةالبلاغة ؛إذ يجتمع فيها (إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه ، وجودة الكناية)[6]

وقدّم ابن طباطبا العلويّ (322هـ) تعريفا للشعر يميّزه أجناسيا عن النثر فقال : (الشعر كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من

(1) النقد العربي القديم بين التأليف والاستقراء : 233

(2) ينظر : الشعر والشعراء :65

(3) ديوان أوس بن حجر :53

(4) ديوان أبي ذؤيب الهذلي :50

(5) ديوان حميد بن ثور :7

(6) مجمع الأمثال ج1 : 6

النظم الذي إنْ عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق)[1] ويركّز هذا التعريف على الوزن فقط كقالب يجب أنْ يكون مكوّنا شكليّا للنص حتّى يسمّى شعرا ، وابن طباطبا لا يُلغي الشعرية في حال فقدانها للشكل الوزني فبعض الأشعار عند ابن طباطبا (إذا نُقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها)[2] فالشعريّة الموجودة في النثر (جودة المعاني وجزالة الألفاظ)، لا تعمل وحدها كمحدّد أجناسي للشعر ، بل يجب أنْ تقع في إطار ها الشكلي ؛ لذلك يرى أنّ التمكن من آلة العروض أمّا طبعا ، أو تصنّعا أمر لا يمكن للشاعر أنْ يستغني عنه. [3]

ونلحظ في تعريف ابن طباطبا للشعر عدم ذكره القافية شريكة الوزن ممّا يوهم بعدم أهمية القافية كشرط في قول الشعر، أو كمحدّد مفهومي ، أو أجناسي، وهو في تعريفه للشعر ذكر الجوانب الشكليّة، والقافية بصفتها الوزنيّة المجرّدة كاصطفاف معيّن للسواكن والمتحرّكات يمكن أنْ تدخل تحت هذا التعريف ، فهي تعمل بشكل مواز مع الوزن في التحديد الشكلي للشعر العربي، لكنّ ابن طباطبا حاول أنْ يعالج القافية في وقفاته النقدية بصفتها لغة تشتغل على الجانب التركيبي، والدّلالي لمكونات النص، فهي عنده مكوّن لغوي حيّ يتأثر ويؤثر في دلالة وتركيب النصّ لا مستوى مجرّد يُكتفى بذكر نماذجه التقعيدية كما هو موجود في كتب العروض والقوافي ، فهو يطرح القافية كبنية من لغة النص ، ويوضح مستويات الكمال، أو الإخفاق الجمالي لهذه البنية، وذلك واضح في وقفاته النقدية ونماذجه التطبيقية لتلك الوقفات، ويتّضح ذلك من خلال نعوت الجودة والرداءة التي وصف بها القافية كالقوافي الغلقة[4] والقوافي القلقة [5] والقوافي المتمكنة[6]

---

(1) عيار الشعر : 5

(2) المصدر نفسه : 11

(3) ينظر : المصدر نفسه : 5-6

(4) ينظر : المصدر نفسه : 110

(5) ينظر : المصدر نفسه : 168

(6) ينظر : المصدر نفسه :174

وهذه النعوت تتعلّق بجماليات القافية على المستوى الدّ لالي والتركيبي ، فإهمال القافية في التعريف يرجع إلى الطبيعة التي تعامل بها ابن طباطبا مع القافية، ولا يعني ذلك الإهمال أنّ القافية ليست شرطا في الشعر، أو جزءا من بنيته واجبة الالتزام ، فهو وإنْ لم يصرّح بذلك الالتزام إلاّ أنّ وقفاته النقدية المتعلّقة بالقافية تستلزم مفهوما لها بوصفها نسقا واجب الالتزام وجزءا من البنية المفهومية للشعر، فمعظم نعوت الجودة والرداءة التي ذكرها للقافية لا يمكن تصوّرها إلاّ في إطار ضغط القافية الذي لا يتحقق إلاّ بكونها شرطا واجب الالتزام للتحقق الشعري، فالقوافي القلقة مثلا هي قواف أنتجها فقدان الشاعر لإمكانية الاختيار نتيجة الضيق الذي يفرضه ضغط النسق التقفوي ، فلا ينجح الشاعر بسبب ذلك الضغط في انتاج قافية تتكامل دلاليّا مع بنية النص، فمن النماذج الذي ذكرها ابن طباطبا للقوافي القلقة قول الحطيئة من الطويل [1] :

قَـرَوا جَـارَكَ العَيمـانَ لَمّـا جَفَوتَـهُ وقَلَّـصَ عَـن بَـرْدِ الشَّـراب مَشَـافِرُهُ

وقولِ المُزَرِّد أخي الشَّمَّاخ من الطويل [2] :

فَمَـا بَـرِحَ الوِلـدانُ حَتَّـى رَأَيْتُـه علـى البَكْـرِ يَمْرِيـهِ بِسَـاقٍ وحَـافِرِ

فالالتزام بالنسق التقفوي جعل الشاعر هنا يخفق في إنتاج قافية تتكامل دلاليّا مع البيت مما أدى إلى تكوّن قواف قلقة، ففي بيت الحطيئة أراد شفتيه بدل مشافره ، وفي بيت المزرّد أراد قَدم بدل حافر[3]، لكن النسق التقفوي لا يسمح بذلك ، فأصبحت مهمّة القافيّة مجرّد مهمة (تكراريّة دون أنّ يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة)[4] ،

(1) ديوان الحطيئة : 102

(2) ينظر : عيار الشعر :171 ، كذلك نسبه عبد القاهر الجرجاني للمزرد : ينظر : أسرار البلاغة :37 والبيت غير موجود في ديوان الشاعر .

(3) ينظر : المصدر نفسه :171، وسنبين في مبحث لاحق الجماليات المحتملة في هذه الشواهد

(4) مقدمة للشعر العربي : 115

فهي رقعة صوتيّة تسد العوز الذي يحتاجه البيت ؛ لتحقيق التناسب الصوتي ضمن النسق التقفوي من دون الاهتمام بالجانب الدلالي للقافية .

إنّ القافية عند ابن طباطبا بنية أساسية في التكوّن المفهوميّ للشعر وهي بنية واجبة الالتزام على المستوى التكراري ، وعدم ذكر ها في التعريف جاء نتيجة لطبيعة تعامله معها فهي عنده ملحقة بألفاظ البيت [1] ويمكن أنْ تدخل بصفتها الوزنيّة المجرّدة ضمن التعريف الذي جعل الوزن محدّدا أجناسيًا للشعر ، وهي شرط أساسيّ في الشعر يفصح عن صفتها الإلزاميّة أحكامها وتطبيقاتها الجماليّة التي ذكرها ابن طباطبا ،والشعريّة عنده وإنْ كانت توجد في المنثور (الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول)[2] فلا ينقلها ذلك إلى جنس الشعر، فالشعر كجنس أدبي لا يتحقق إلاّ بوجود المحدّد الشكلي مع عنصر الشعر الجوهري .

ونجد عند قدامة ابن جعفر أنّ القافية أحد العناصر الأساسيّة في حدّ الشعر، وهذا الحد الذي وضعه قدامة للشعر مأخوذ من (جنس الشعر العام وفصوله التي تحوزه)[3] والقافية تشكل أحد العناصر الرئيسة في تكوين هذا الحدّ الذي يعطي مفهوما للشعر ويفصله أجناسيًا عمّا ليس بشعر ، فالشعر بحسب ما قدمه قدامة (كلام موزون مقفّى دالّ على معنى)[4] وهو حد يميّز الشعر عن غيره فقط ، ولا يعني تحقق عناصره تحقق الجودة الشعرية ،بل يحتمل هذا الإطار مستويات من الجودة ، فليس من الواجب في تحقق عناصر الحد أنْ يكون الشعر (جيدا أبدا ، ولا رديئا أبدا ، بل يحتمل أنْ يتعاقبه الأمران مرّة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق.)[5]

(1) ينظر : الصوت القديم الجديد : 119

(2) عيار الشعر : 127

(3) نقد الشعر: 68

(4) المصدر نفسه : 64

(5) نقد الشعر : 64

والذي يعنينا في هذا الحدّ هو قوله (مقفى) ويبدو أنّ المفهوم الـذي يقدمـه قدامـة للقافية في التنظير لا يوافق مفهوم القافية كنسق تكراري مُلتَـزم في مكـان مخصـوص ، ولا يوافق مفهوم القافية الذي تفرضه الأحكام الجماليّة والتطبيقات التي ذكرها في ثنايا كتابـه، فالقافية كما يوضّح في هذه الوقفات بنيـة ذائبـة - مـن دون تميّـز – في مكونـات الـنص الأخرى (الوزن واللفظ والمعنى) (فهي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر ولهـا دلالـة على معنى لذلك اللفظ أيضا والـوزن شـيء واقـع علـى جميـع لفـظ الشـعر الـدال علـى معنى)[1] ولا تمتلك أي تكوّن ذاتيّ لهـا، أو خصوصـيّة سـوى وقوعهـا في المكـان الـذي ينتهي عنده الحد الوزني للبيت فهي (إنّما قيل فيها أنّها قافية من أجل أنهـا مقطـع البيـت وآخره ، وليس أنّها مقطع ذاتيّ لها)[2] وهو بهذا يهمل القيمة الموسيقيّة الزائدة عن الـوزن المجرّد التي تتميّز بها القافية ، ويهمل التزام تكرار تلك العناصر على المسـتوى العمـودي ، فالقافية وإنْ دخلت - بوصفها لغة - ضمن بنية اللفـظ والمعنـى ، وإنْ شـاركت الـوزن بوصفها اصطفافا معينا للسواكن والمتحرّكات ، إلاّ أنّ لهـا تكـوّن ذاتـي ، وبنيـة متميـزة ، فخصائصها الموسيقيّة كالرّدف والسناد والوصـل جعلـت لهـا قيمـة موسـيقيّة زائـدة عـن قيمتها الوزنيّة ، فحرف الألف أو الواو أو الياء يُمثّل في الحكم الوزني قيمة مجرّدة (سـاكن أو متحرّك) لكنّ هذه الأحرف في منطقة القافية يراعى فيها مع ذلك نـوع الحـرف وطولـه المدّي، فهو ليس قيمة وزنيّة (إيقاعية) مجرّدة ، وإنما صوت (لحن) يراعى نوعه وطوله .

كما أنّ القافية بوصفها لغة (لفظ ومعنى) لا تعني مجرّد نهايـة الجملـة المُندمجـة مـع نهاية الوزن، بل تعني نهاية تلتزم بالنسق التقفوي الذي يفرض جانبـا لفظيـا معيّنـا ، فهـي ليست نهاية حرّة مفتوحة الاحتمالات ، وإنّما نهايـة مقيـدة بالاحتمـالات الـتي يفرضـها النسق التقفوي ، وبذلك فإنّ إلغاء القيمة الذاتيّة للقافية وحصـر ميزتهـا في صـفة عرضـية وهي وجودها في الترتيب في نهاية البيت (وليس الترتيب أنْ لا يوجـد للشـيء تـال يتلـوه

(1) نقد الشعر : 69

(2) المصدر نفسه :70

ذاتا قائمة فيه)[1] أمر لا تدعمه خصائص القافية الموسيقية ، ولا بنيتها داخل النسق التقفوي على المستوى العمودي للقصيدة ، فالقافية لها وجود مخصوص وليست مجرد بنية تابعة لمكونات النص اللغوية والوزنيّة ، فهي على الرغم من اشتمالها على تلك المكونات تمتلك خصائص وصفات زائدة تمنحها وجودها وتكوينها المستقل (إنّ القافية وحدة تشكيليّة مكوّنة تؤدي دورها من خلا استئثارها بمزايا ثلاث : لغويّة صوتيّة دلاليّة.)[2]

ونجد أنّ بعضا من وقفات قدامة بن جعفر النقدية وتطبيقاته عليها تفرض مفهوما للقافية مغايراً لما ألمح إليه سابقا ، فالقافية ، في هذه الوقفات لها خصائص مميز ة ، وليست مجرد نهاية عارضة للبيت ، فعند كلامه عن التصريع يقرّر أنّ الشعر كلّما كان (أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر)[3] ، فبنية القافية كلّما تكرّرت في النص كان ذلك التكرار زيادة في شعريته ، وهذا لا يُتصور إلاّ بكون القافية بنية لها وجودها واستقلالها الزائد عن كونها (لفظ و معنى ووزن) وإلاّ لم يكن لذلك التكرار ميزة تجعل النص أكثر دخولا في جنس الشعر .

كما أنّه ذكر في باب عيوب القوافي الإقواء [4] والسناد [5] وهذه العيوب تعتمد أحكامها على خرق التناسب القافوي على المستوى العمودي ، وذلك التناسب يعتمد على قيمة الحرف المديّة وهو أمر زائد عن بنية القافية الوزنيّة المجرّدة ، فالقافية على وفق هذه الاحكام بنية لها ميزتها وخصائصها داخل حدود البيت الشعري على المستوى الأفقي ، وداخل إطار القصيدة على المستوى العمودي .

---

(1) المصدر نفسه : 70

(2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : 66

(3) نقد الشعر: 90

(4) ينظر : نقد الشعر :171

(5) ينظر : المصدر نفسه: 172

كما ذكر من ضمن عيوب ائتلاف المعنى والقافية (أنْ يؤتى بالقافية؛ لأنْ تكون نظيرة لأخواتها في السجع لا؛ لأنّ لها فائدة في معنى البيت)[1] ومثل لذلك بقول أبي عدي القرشي من الخفيف[2]:

وَوُقِيتَ الحُتُوفَ مِن وارثٍ وَا ... لِ وأبْقَاكَ صَالِحاً ربُّ هودِ

ثم علّق على البيت بقوله (فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنّه ربّ هود بأجود من نسبته إلى أنّه ربّ نوح، ولكن القافية كانت دالية، فأتى بذلك للسجع لا لإفادة معنى بما أتى به منه)[3] ، فالقافية ليست مجرّد صوت يكسب القافية سمة عروضية أو صوتيّة خاصة إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلاليّة [4] ودلالة القافية دلالة متميّزة وهي عنصر مهم في إعطاء القافية خصائصها الذاتيّة، فهي تختلف عن دلالة باقي البيت، فهي دلالة تتحرك داخل اطار أضيق من باقي مكونات النص ، فمجالات استبدال القافية ، أقل من مجالات استبدال الكلمات في باقي البيت [5]، فالقافية إذن على وفق الوقفات النقديّة والاحكام التي ذكرها ابن قدامة تتميّز بخصوصيّة وبنيّة متميزة عن باقي عناصر البيت ، وليست مجرّد نهاية عارضة للبيت كما وصفها ، ويبدو أنّ الذي دفع قدامة إلى تقديم هذا المفهوم للقافية كان ؛ لإعطاء الشرعية لتقسيمه المنطقي لعناصر ائتلاف الشعر، فهو لم يجد للقافية مع بقية العناصر ائتلافا[6] فخصائص القافية الزائدة عن العناصر التي ذكرها اللفظ والمعنى والوزن لا تشكل قيمة مستقلة تأتلف مع جميع تلك العناصر فالقافية تشترك بنائيا مع تلك العناصر والقدر الزائد الذي يعطيها تلك الخصوصيّة ،لا يشكل ائتلافا مع كل عناصر النص الأخرى ؛ لذلك قدّم ذلك المفهوم

---

(1) المصدر نفسه : 210

(2) البيت كذلك في الموشح :301 ، سر الفصاحة :185، الصناعتين : 451 .

(3) نقد الشعر : 211

(4) ينظر :بنية اللغة الشعريّة :209

(5) ينظر : الجملة في الشعر العربي : 94

(6) ينظر : نقد الشعر: 69

للقافية بأنّها صفة عارضة للبيت ومجرّد موقع لانتهائه ، فهو مفهوم فرضه التقسيم الشكلي المنطقي الذي وضعه قدامة لا طبيعة القافية وطريقة اشتغالها في مكونات النص؛ لذلك رأيناه قد بنى وقفاته النقدية ، وأحكامه على مفهوم مغاير للقافية في تنظيره لها .

أمّا الفآرابي(339هـ)، فيقدّم تصوّرا للشعر ضمن إطار الخطاب الفلسفي ،فالفارابي ومن على شاكله من الفلاسفة يقدمون مقاربات حول الشعر يحاولون من خلالها استخلاص قوانين كليّة للشعر بمفهومه المطلق [1] فالشعر عندهم جزء من علم المنطق ،ويهتم المنطقى بالجوانب الكليّة من الشعر ، فيهتم بالتخييل كصفة كليّة للشعر المطلق وكذلك يدخل الشعر في إطار الفلسفة ضمن علم الموسيقى بصفته الإيقاعيّة المطلقة ،أمّا الشعر بصفته فنا لجماعة مخصوصة فلا يدخل ضمن البحث الفلسفي إلا بمساحته المتداخلة ضمن الشعر المطلق؛ لذلك ينظر العروضي وصاحب العلم بالقوافي إلى القوانين العروضيّة والقافويّة للشعر بتحققه الجزئي.[2]

وقد أشار الفارابي إلى خصوصيّة القافية في الشعر العربي فذكر أنّ (للعرب عناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر من غيرها من الأمم)[3] ومفهوم القافية عند الفارابي هو التكرار أو شبه التكرار الحاصل في الحرف الأخير من البيت، فقد ذكر أنّ كثيرا من الأمم يشترطون بأنْ تكون نهاية الأجزاء حروفا واحدة بعينها، أو ينطق بها بأزمنة متساوية[4] وبما أنّه قد ذكر أنّ العرب تعتني بنهاية الأبيات أكثر من غيرها من الأمم ويمكن القول استنادا إلى ذلك أنّ مفهوم القافية بذلك الوصف هو مفهوم القافية عنده في الشعر العربي[5] لكن يبدو أنّه يقصد الشعر المطلق فقد ذكر بعد تقريره لذلك

---

(1) ينظر :نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 3

(2) ينظر :كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر : 61

(3) جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص فن الشعر: 271

(4) ينظر المصدر نفسه: 271- 272

(5) ينظر : الصوت القديم الجديد: 121

الشرط أنّ أوميروس شاعر اليونان لا يحتفل بتساوي النهايات [1] لذلك فهو يتكلّم عن الشعر المطلق والتقفية عنده هي تكرار حرف الروي بذاته ، أو نطقه بصفة زمنية متناسبة فنطق الحرف بأزمنة متساوية يمكن أنْ يعوّض تكرار الحرف بذاته وصفاته ، فالقافية على ما تقدّم لا يتضمنّها الوزن فهي مجرّد تكرار للحرف الاخير، فاشتغالها يكون على المستوى العمودي أمّا على المستوى الأفقي فهي لا تحمل أي بنيّة ايقاعية ذاتيّة سوى الحرف الأخير و قد لا يلتزم عند النطق بأزمنة متساوية؛ لذلك لم تكن مكوّن أساسي من مكونات جوهر الشعر ، فجوهر الشعر وقوامه (أنْ يكون مؤلّفا مما يحاكي الأمر وأنْ يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ، ثم سائر ما في البيت فليس بضروري في قوام جوهره وإنّما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل)[2] فكلّ ما سوى المحاكاة والوزن مجرّد مكمّلات جماليّة لايُلغي فقدانها التحقق المفهومي للشعر.

ونجد الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير يذكر أنواعا أخرى للقافية غير كونها حرفا وهذه الأنواع تدخل ضمن البنية الوزنية ثمّ يذكر أنّ أشعار الأمم الاخرى جلّها غير ذات قوافٍ وهو مخالف لما ذكره في جوامع الشعر من أنّ كثيرا من الأمم تشترط التوافق في نهايات الأبيات يقول الفارابي : (والقوافي ربما كانت حروفا وربما كانت أسبابا وربما كانت أوتادا ،وأشعار العرب في القديم كلّها ذات قواف إلاّ الشاذ منها ،وأمّا أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجّلها غير ذوات قوافٍ)[3] فعندما جعل مفهوم القافية مجرد تكرار للحرف بعينه أو نطقه – في حالة اختلافه- بزمن متناسب قرّر أنّ كثيرا من الأمم تلتزم ذلك وعندما أدخل أنواع أخرى في مفهوم القافية تدخل ضمن البنية الوزنيّة ذكر أنّ جلّ أشعار الأمم غير ذوات قواف، و يبدو أنّ المفهوم الثاني للقافية أكثر خصوصيّة من النوع الأول؛ لذلك ذكر أنّ جلّ أشعار الأمم ذات قواف؛ لتغيّر

(1) ينظر :جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص فن الشعر : 172

(2) جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص فن الشعر: 171

(3) الموسيقى الكبير : 1091

مفهوم القافية وقد ذكر القوافي في أشعار العرب بعد تقريره لمفهوم القافية ممّا يشير إلى أنّه يدخل قوافي الشعر العربي ضمن ذلك المفهوم ، والقوافي في الشعر العربي تتعالق مع الوزن وتكون جزءا من بنيته ، فهي تدخل ضمن الوزن بصفتها التجريدية (اصطفاف معيّن للسواكن والمتحركات) وتمتاز عنه بما لها من صفات موسيقيّة زائدة عن البنية الوزنيّة المجرّدة والقافية ؛ لكونها ملتزمة في الشعر العربي تعمل كمحدّد شكلي للشعر بشكل موازٍ للوزن عند الأمم التي لا تشترط القافية ، ووفقا لآلية التحديد الأجناسي للشعر المطلق التي ذكرها الفارابي يمكن أن نعدّ القافيّة عنصرا مهما في ذلك التحديد ، والآلية التي قررها الفآرابي :هي أنّ العنصر الشكلي هو العنصر الحاسم في عمليّة التحديد الأجناسي فالمحاكاة التي تمثّل جوهر الشعر يمكن أنْ توجد في النثر وعند وجود المحاكاة ينظر إلى عنصر الشكل (الوزن) فإذا اجتمعت المحاكاة مع الوزن فيكون الجنس شعرا أمّا إذا تخلف عنصر الوزن فلا يسمى ذلك الجنس شعرا وإنّما هو قول شعري يقول الفآرابي شارحا هذه الآلية : (والقول إذا كان مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، ولكنْ يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسّم أجزاء صار شعرا)[1] فلا يتحقق جنس الشعر إلاّ بوجود ذلك الشعري ضمن الإطار الشكلي الذي يحدّد جنس الشعر.

والقافية بطبيعتها الشكليّة في الشعر العربي بتكوّنها وخصائصها المستقلة وبكونها جزءاً من بنية الوزن تعدّ عنصرا فاعلا في التحديد الأجناسي للشعر العربي .

كذلك يقدّم ابن سينا(ت427هـ) مفهوما للشعر في سياق خطابه الفلسفي موافقا لما قدّمه الفارابي فالشعر عنده (كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة)[2] فيقرّر أنّ عناصر الشعر المطلق الجوهرية هي التخييل والوزن ثم يذكر عنصرا أساسيا زائدا عنها يختص بالشعر العربي وهو القافيّة ؛ لذلك قال في كتاب جوامع علم

---

(1) جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص فن الشعر: 172

(2) كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر : 161

الموسيقى في سياق تقريره لقوانين الشعر العربي الإيقاعية على وفق علم الموسيقى الكلي : (لا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ماليس بمقفّى)[1] فتخلف عنصر القافية قد يلغي تحقق مفهوم الشعر العربي لكن مفهوم القافية عند ابن سينا لا ينبثق من خصائصها كبنية لها تكونها الذاتي بل يركز على أحد عناصر ذلك التكوّن ، فمعنى كونها مقفاة عنده (أنْ يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحدا)[2] أي أنّ مفهوم القافية هو حرف الروي وهو مفهوم ذكره بعض منظري علم العروض والقافية كما مرّ معنا في التمهيد .

والقافية لا تعد محددا أجناسيا للشعر بمفهومه المطلق عند ابن سينا، فالشعر يوجد بأنّ يجتمع فيه القول المخيّل والوزن[3] فالتخييل هو جوهر الشعر والوزن يعمل كمحدد شكلي يعيّن جنس النص ، والتخييل قد يحدث بأشياء ثلاثة : اللحن أو الكلام (اللغة) أو الوزن.[4]

إنّ القافية في الشعر العربي بمفهوم الخليل بما تحمله من خصائص تتعالق مع جميع العناصر المسببة للتخييل ،فهي تتعالق مع اللحن بما لها من صفات موسيقية ناتجة من تكوّنها المبنى على وظيفتها الغنائيّة فالشعر العربي وضع للغناء والترنّم، وموطن تحقّق الغناء هو منطقة القافية[5] و تتعالق القافية مع الكلمة ، فالكلمة في كثير من الاحيان قد تشغل منطقة القافيّة الإيقاعيّة ، كما أنّها تتعالق مع الوزن بصفتها الايقاعيّة المجرّدة ، فالقافية في الشعر العربي وفق ما تقدّم تنضوي ضمن القوانين الكليّة للشعر المطلق التي قررها ابن سينا ، فهي تعمل كمحدّد شكلي لتعيين جنس الشعر كما تعد عنصرا فاعلا في إنتاج التخييل مع العناصر الأساسيّة الأخرى للشعر فخصوصية القافية في الشعر العربي لم تخرجها عن عمومية أحكام الشعر المطلق في التحديد الأجناسي والمفهومي

---

(1) الشفا قسم الرياضيات : 123

(2) كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر : 161

(3) ينظر :المصدر نفسه : 168

(4) ينظر : المصدر نفسه :168

(5) ينظر :كتاب القوافي للأخفش : 20

للشعر ، فهي محدد أجناسي للشعر بصفته الجزئية (الشعر العربي) وفق قوانين التحديد الأجناسي للشعر المطلق .

وفي كتاب الموازنة للآمدي (370هـ) نجد – من خلال وقفاته النقدية – أنّ القافية تمثّل أحد العناصر الرئيسة في التكوين المفهومي والتحديد الاجناسي للشعر ، فقد جعلها الآمدي أحد العناصر المشروطة في منهج الموازنة ؛ إذ قرر نظريّا أنْ يوازن بين القصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية[1] فجعله القافية شرطا في الموازنة جاء ؛ ليتساوى الشاعران في درجة الضغط الذي تفرضه القافية ، فشرط القافية – الذي يكون إطارا لكشف التميّز – يفرض مفهوما للشعر تُشكّل القافية فيه نسقا مُلتزما ويكون ضغط الالتزام مجالا لتميّز الشاعر ، الذي يكسر ذلك الضغط ببراعته الفنية ،كما أنّ القافية على وفق شرط الالتزام بإعراب موحد للموازنة بين القصيدتين تكون عنصرا أساسا في تشكّل البنية التركيبية للبيت ،فمراعاة إعراب معين يضيق الاحتمالات التركيبية على الشاعر، فعنصر القافية في القصيدة لا يسهم في انتاج نص ذا نهايات مخصوصة متكررة على المستوى العمودي فقط وإنّما يفرض بنى تشكيليّة معيّنة ،فالشعر وفق ذلك هو بنية تشكل القافية عنصرا مهما في تكوينها على المستوى الخارجي الشكلي وفاعلا مؤثرا في تكوين تراكيبها الداخلية .

ويعرّف أبو العلاء المعرّي الشعر على لسان بن القارح بأنّه (كلام موزن تقبله الغريزة على شرائط إنْ زاد، أو نقص أبانه الحس)[2] وفي هذا التعريف لم يذكر المعري القافية لكنّها متضمّنة فيه بحسب مفاهيم المعرّي ، فالأحكام التي وضعها المعري للقافية في مقدّمة اللزوميات تفرض مفهوما للقافية كجزء من بنية الوزن ، ولها تكون خاص وهذا التكون الخاص يدخل ضمن سلطة الغريزة ، فالغريزة موجه مهم لأحكام القافية عنده[3]

(1) ينظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج1 : 6

(2) رسالة الغفران : 250 – 251

(3) ينظر اللزوميات : 4

ولا يعني قبول الغريزة للوزن والقافيّة بصفتهما الشكليّة تحقق مفهوم الشعر فما تقبله الغريزة من ذلك هو جانبها الشكلي الخارجي ولا يتحقق مفهوم الشعر إلاّ بوجود العناصر الجوهريّة في الشعر وهي وجود الشعر على شرائط تقبلها الغريزة ضمن الإطار الشكلي ، قال التبريزي (كنت أسأل المعري عن شعر أقرأه عليه، فيقول لي هذا نظم جيد فإذا مرّ بيت جيد قال يا أبا زكريا هذا هو الشعر)[1] فالشعر لا يتحقق بوجود محدّداته الشكليّة الخالية من عناصر الجودة ، فعناصر الجودة أو الشرائط التي تقبلها الغريزة هي جوهر الشعر وهذا الجوهر لا يتميّز أجناسيا إلّا بوجود المحدد الشكلي الوزن والقافيّة .

وأشار ابن رشيق إلى الدور الذي تؤديه القافية في التحديد المفهومي والأجناسي للشعر، فهي عنده (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية)[2] والقافية عند ابن رشيق تلعب دوراً في تنبيه المتلقي إلى نوع الجنس الفني فتكرار القافية في البيت المفرد بتقنية التصريع؛ ليُعلم أنّ الشاعر أخذ في كلام موزون غير منثور[3] فهي وحدة مستقلّة تؤدي دور العلامة الشعريّة في النص فهي وإنْ التقت ايقاعيّا مع الوزن في نقطة معيّنة ،إلاّ أنّ لها خصوصيتها وتكوينها المستقل؛ لذلك فإنّ الاختلاف وخرق التناسب في القوافي يكون عيبا في التقفية لا في الوزن [4] والقافية كوحدة متناسقة على المستوى العمودي لا تمثل عند ابن رشيق ضابطا عاما للشعر ، فخرق ذلك التناسب لا يعد عيبا في الاشكال الشعريّة التي وضعت على أساس لا يعتمد الالتزام التام في بنية القافية كالمخمسات[5] وما شاكلها[6] فخرق التناسب ، لايعدّ طعنا مطلقا في التكوّن

---

(1) نضرة الاغريض في نصرة القريض : 12

(2) العمدة ج1 :151

(3) المصدر نفسه :174

(4) المصدر نفسه: 134

(5) المخمسات هي (أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة) العمدةج 1 / 180

(6) ينظر :المصدر نفسه : 134

التام للشعر ، وإنّما يكون في الأشكال التي تشترط التزام التناسب التقفوى في بنيتها ، فقصد الشكل الفني مهم في تحقق شعرية النص .

وتبنّى ابن سنان الخفاجي(466هـ) التعريف نفسه الذي قدّمه قدامة بن جعفر للشعر ، فهو عنده (كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى)[1] إلاّ أنّ ابن سنان توسّع في توضيح دلالة (مقفى) ، فلم يكتف بكونها فصلاً شكليّاً في الحدّ يُخرج الشعر الموزون غير المقفى من مفهوم الشعر ، فالتقفية ذات دلالة تستلزم حصول التكرار على مستوى البيتين كأقل تقدير (فأقل ما يقع عليه اسم الشعر بيتان؛ لأنّ التقفية لا تمكن في أقل منهما ولا تصح في البيت الواحد؛ لأنّها مأخوذة من قفوت الشيء إذا تلوته)[2] فالتقفية بمفهومها كبنية لازمة التكرار تُحدّد مفهوم الشعر بكونه أكثر من بيت؛ لأنّ مفهومها لا يتحقق في البيت المفرد ، والتقفية مكون أساسي في بنية الشعر يؤدي فقدانه إلى عدم تحقق مفهومه وجنسه ؛ لذلك لم يرتض (ماذهب إليه العروضيون إلى أنّ أقل ما يطلق عليه اسم الشعر ثلاث أبيات)[3] لأنّ مفهوم التقفية عنده يتحقق بأدنى مستوى للتكرار .

كما اشترط ابن سنان في التقفية ؛كي تكون محدّدا أجناسيا للشعر أنّ لا تكون في نص نثري مسجوع على طريقة القوافي الشعريّة [4] وهو بهذا يساوي بين (القافية النثرية) السجعة ، وبين القافية الشعريّة ، وحقيقة الأمر أنّ السجعة وإنْ اشتركت مع القافية في بعض مستويات الالتزام إلاّ أنّها تختلف معها في طبيعة تكوينها ووظائفها ، فهي جزء من البنيّة الوزنيّة للشعر وهي ذات خصائص صوتيّة متفرّدة كوّنتها وظيفتها الغنائيّة، كما أنّ موضعها المكاني لا يخلّ بتساوي الأبيات بخلاف السجعة التي قد تأتي بعد جمل نثريّة متفاوتة في الطول ؛لذلك فأن تشبيه(القافية النثرية) السجعة بالقافية الشعريّة أمر لا

---

(1) سر الفصاحة : 186

(2) المصدر نفسه :186

(3) المصدر نفسه :186

(4) ينظر :المصدر نفسه: 187

تدعمه خصائص القافية وتكوينها ووظائفها ، فالقافية بوصفها جزء من بنية النثر تختلف عن القافية بوصفها جزء من بنية الشعر ، كما أنّ السجعة إذا جاءت في نهاية نص نثري لا تؤدي أي دور في تحديده الأجناسي فخلو النص من الوزن حدد جنسه مسبقا.

وقد مال السكّاكي إلى ماذهب إليه بعضهم من إلغاء لفظ مقفّى من تعريف الشعر ويرى صاحب هذا القول- الذي لم يعيّنه السكاكي- أنّ التقفية (لا تلزم الشعر لكونه شعرا، بل لأمر عارض ككونه مصرّعا، أو قطعة أو قصيدة أو لاقتراح مقترح وإلّا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون)[1] فالتقفية لا تدخل في عناصر الشعر الجوهريّة التي تحدد مفهوم الشعر ، والتي يخرق نقصانها تكامل بنيته المفهومية ، ويأتي التزامها لتحقيق بعض التقاليد الشكليّة كالتصريع أو القطعة أو القصيدة ،وتُثمر فاعليتها الوظيفية في تحقيق تلك التقاليد بكونها علامة على انتهاء البيت ، وقد ذكرنا في موضع سابق أنّ القافية ليست صفة عارضة في الشعر أو مجرّد علامة على انتهاء البيت، بل هي عنصر أساس في بنيته ،كما أنّ لها تكوّنها الخاص وصفاتها المستقلّة .

وذهب حازم القرطاجني(ت 684هـ) مذهب الفلاسفة كالفآرابي وابن سينا في تحديد مفهوم الشعر فالقافية ليست عنصرا أصيلا في التكوين المفهومي للشعر المطلق، لكنّها تعدّ عنصرا أصيلا في تكوين مفهوم الشعر العربي ، فالشعر عند حازم (كلام مخيّل موزون, مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيّلة, صادقة كانت، أو كاذبة, لا يشترط فيها -بما هي شعر- غير التخييل)[2] فشرط تحقق الماهيّة الشعرية هو التخييل فالشعر (إنّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك)[3] وعناصر التخييل المكوّنة للشعر لا يوجد للقافية فيها تكوّن مستقل ، فالتخييل يقع في الشعر (من أربعة أنحاء من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة

---

(1) مفتاح العلوم : 515- 516

(2) منهاج البلغاء: 79

(3) المصدر نفسه: 19

النظم والوزن)[1] والقافية مع الوزن هما المحدّدان الشكليّان للشعر العربي وهما لا يحققان مفهوم الشعر إلا بتضمنهما العناصر الجوهرية له وهي التخييل والمحاكاة ،فليس كلّ من تمكّن من انتاج ألفاظ موزونة مقفاة أنتج شعرا فمثل من يدعي ذلك (مثل أعمى أنس قوما يلقطون درّا في موضع تشبه حصباؤءه الدرّ في المقدار والهيئة والملمس, فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه, فجعل يعنّي نفسه في لقط الحصباء على أنّها در, ولم يدر أنّ ميزة الجوهر وشرفه إنّما هو بصفة أخرى غير التي أدرك.)[2]

إنّ وجود هذه العناصر ليس علامة مطلقة على تحقّق الشعر فالشعر إذا كان قبيح المحاكاة والهيئة خاليا من الغرابة فالأجدر أنْ لا يسمّى شعرا (وإنْ كان موزونا مقفّى, إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه؛ لأنّ قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكّنه من القلب, وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك فتجمُد النفس عن التأثر له, ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة)[3] فللشعر عند حازم تكوّن بنائي وغاية ، ولا يكون شعرا حتّى يحققهما ،فمن شأن الشعر (أنْ يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره ما قصد تكريهه.)[4]

فالشعر ليس بنية جماليّة معزولة ،وإنّما بنيه يتكامل تكوّنها بما تحققه من تأثير على المتلقي ،فضبط معطيات التخيل عند الشاعر وتوجيهها وتنظيمها تمكن الشعر من (أن يؤثر في القوة المتخيلة عند المتلقي وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عنده مما يؤدي إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية بعينها)[5] والقافية كعنصر في تكوّن الشعر تبرز أهميتها بما

---

(1) المصدر نفسه: 79

(2) منهاج البلغاء : 25

(3) المصدر نفسه: 62

(4) المصدر نفسه : 62

(5) مفهوم الشعر : 196

تؤديه من دور في إبراز عناصر الشعريّة الأساسيّة بشكلها الشعري فالشعرية يمكن تحققها في النثر [1] فالتحقق الأجناسي للشعر يكون بتكامل العناصر الجوهريّة مع المكملات الشكليّة ، وهذه المكملات تعد أداة تحديد أجناسي حاسمة ، فتحقق الشعريّة من دون الشكل الشعري لا يُدخله في جنس الشعر ، والقافية بوصفها الشكلي تكون مجرد أداة لوضع الشعري في شكل الشعر ، فهي لا تدخل عنده حازم والفلاسفة من قبله كالفارابي وابن سينا في عناصر تحقيق التخيل ، لكن القافية في الشعر العربي يمكن أن تدخل في عناصر التخييل التى ذكرها حازم : المعنى والأسلوب واللفظ والنظم والوزن ، فبوصفها بنيّة وزنيّة مجردة تدخل ضمن الوزن ، وبكونها كلمة تدخل ضمن المعنى واللفظ ، كما أنّ للقافية بحسب التقديرين فعلا أساسا في تكوين لغة الشعر، فهي أحد العناصر الرئيسة التي تؤثر على المستوى التركيبي في الشعر[2] فهي تدخل ضمن عناصر التخييل بشكل مباشر بصفتها الوزنيّة المجردة، أو بصفتها الصوتية والمعجميّة ، وتدخل بشكر غير مباشر بوصفها فاعلا مهما في التكوين التركيبي للشعر ، وقد أشار إلى ذلك حازم في بعض وقفاته النقدية التي تحدث فيها عن القافية ، فالقافية عنده جزء من البنية الوزنيّة ، فهي (ما بين أقرب متحرّك يليه ساكن إلى منقطع القافية)[3] وهي كذلك جزء مهم من البنية الدلاليّة والصوتية للبيت ، ولها قيمة خاصة في التأثير الدلالي؛ لذلك على الشاعر أنْ (يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به، فأنّ ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل.)[4] فموقع القافية يمنحها خصوصية وأهميّة تستلزم عناية أكثر من بقية البيت ، فهي موضع اهتمام المتلقي

---

(1) ينظر :منهاج البلغاء : 59

(2) ينظر :الجملة في الشعر العربي : 100

(3) منهاج البلغاء : 247

(4) منهاج البلغاء :248

واحتمالات تأويلها لديه أوسع فلا يوجد بعدها ما يخصص ما تحتمله من دلالة مطلقة ، لذلك قد يحول المتلقي بعض دلالاتها التي تلائم طبيعته إلى موقف تشاؤم قد يلغي جماليّات البيت بأسره ، ومثل حازم لذلك بقول الصاحب في عضد الدولة [1] :

ضَممْت على أبناء تغلبَ تائِها

فتغلِبُ ما كرّ الجديدانِ تُغلَبُ

فقال له عضد الدولة: يقي الله [2] ،وكذلك ذكر حازم أنّ للقافية دوراً فاعلاً في بناء البيت الشعري ، فالشاعر لا يخلو من أنْ (يكون يبني أوّل البيت على القافية أو القافية على أول البيت)[3] والمذهب المختار عند حازم هو بناء البيت على القافية [4] فالقافية بحسب ما تقدم تدخل ضمن عناصر التخييل وهذا الدخول لا يستلزم الغاء خصوصيتها ، وبذلك لا يمكن القول إنّ حازماً لم يذكر القافية ضمن عناصر التخييل التي تُمثل مكوّنات الشعر ؛ لدخولها ضمنيّا في هذه العناصر؛ لأنّ القافية لها خصوصيتها وتكونها المستقل ، فهي وإن كانت مُتضمنة في العناصر الأخرى إلاّ أنّ لها صفات زائدة على طبيعة تلك العناصر ، وبذلك يمكن القول إن مفهوم الشعر المطلق والخاص عند حازم ظل محافظا على الخاصية الذاتية (وهي الوزن والقافية ، والخاصية العامة وهي التخييل في الشعر والتي لا تنفصل أصلا عن البنية الايقاعيّة التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة)[5]

ويتبنى السجلماسي (كان حيّا سنة 704 هـ) مفهوم الشعر المطلق الذي قدّمه ابن سينا بلفظه فالشعر عنده (هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساويّة وعند

(1) ديوان الصاحب بن عباد :122

(2) ينظر : منهاج البلغاء : 248

(3) المصدر نفسه : 250

(4) ينظر : المصدر نفسه : 252

(5) الخطيئة والتكفير: 21

العرب مقفّاة)[1] ويرى أنّ لكل من الوزن والقافية في الشعر (صناعة تنظر فيه أمّا بالتجزئة أو بالكليّة؛ ولأنّ التخييل هو جوهريّته والمشترك للجميع ينبغى أنْ يكون موضوعها ومحلّ نظرها)[2] فالوزن والقافية يمكن أنْ ينظر إليهما كعنصر من عناصر الشعر المطلق ،أو ينظر إليهما كعنصر من عناصر شعر أمّة بعينها ؛ لأنّ تحققهما تحقق مخصوص،فقد لا تشترط القافية في شعر كثير من الأمم والعنصر المشترك الذي يعد تحققه شرطا في الشعر المطلق هو التخييل ؛لذلك ينبغى أنْ يكون موضع الصناعة الشعريّة ومحل نظرها ، وذكر السجلماسي أنّ عناصر التخييل هي : التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز [3] إلاّ أنّه يرى أنّ وجود هذه العناصر في غير جنس لا يحقق التخييل الشعري وأنّ ذكر تلك العناصر مختلطة مع الاقاويل الخطبيّة جاء بسبب عدم تميزهم بين الأقاويل الشعريّة والأقاويل الخطبية[4] فعناصر التخييل لا تحقق شعريّة مطلقة وإنّما تتحقق شعريتها بوجودها ضمن إطار القافية والوزن أو ما يميّز الشعر ، فالقافية ولوزن بمثابة الشفرة الشكليّة التي تحدد النص أجناسيّا.

ويقدّم لسان الدين بن الخطيب (713 هـ) مفهوما مشابها لما بينه أصحاب التيار الفلسفي من قبله وذلك؛ لاعتقاده أنّ موضوع بحث الفرق الأجناسي بين الشعر والنثر يقع ضمن المباحث المنطقيّة ، فلكلّ من الشعر والخطابة (في الكتب المنطقيّة باب يضبط أصوله ويوضح خواصه وفصوله)[5] وهو يتفق معهم في كون الشعر بمعناه المطلق لا تحدّده العناصر الشكلية ، مع إقراره بخصوصية الشعر العربي في مستوى الالتزام بالعناصر الشكلية لتحقيق الشعري ، فالشعر بمعناه المطلق (أعمّ من أنْ يشمله الوزن المقفّى أو

---

(1) المنزع البديع : 218

(2) المنزع البديع : 218

(3) ينظر : المصدر نفسه :220

(4) ينظر :المصدر نفسه : 218

(5) السحر والشعر: 12

يختص به عروض يكمـل وزنـه)[1] ولم يشـترط لسـان الـدين الـوزن كعنصـر أسـاس في التحقق المفهومي للشعر المطلق كما فعل اصحاب التيـار الفلسـفي، ويقـدّم مفهومـا أعـم وأشمل فلا يقتصر على ما تأسس على المحاكاة والتخييل فقط بـل يشـمل الصـور الممثلـة واللعب المُخيّلة[2] وقد يكون قصـد لسـان الـدين بالصـور المخيلـة واللعـب الممثلـة فـن الرّسم أو صناعة التماثيل والدمى ، أو ضروب النشاط المسرحي كخيال الظـلّ[3] وبـذلك تتحقق الشعرية خارج إطار اللغة ، وهذ مفهوم متقدّم للشعرية العامة (الـتي تبحـث عـن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شـأنها أن تـثير الانفعـال الشعري)[4] إلاّ أنّها مجرد إشارة لمفهوم الشـعرية المحدثـة لم تشـفع ببنـاء تـنظيري أو نمـاذج تطبيقية .

أمّا مفهوم الشعر الخاص فالقافية عنصر أساس في بنيته، فالشعر عند العـرب (كـلام يحضره الوزن والقافية ويقوم الروي بجناحه مقـام الخافيـة)[5] ويبـدو أنّ وجـود العناصـر الشكليّة يعد دليلا مطلقا على التحقـق المفهـومي للشـعر وإن كانـت مسـتويات الشـعرية المتحققة داخل الإطار الشكلي قد تتباين بشكل كبير فهناك شعر مغرق في الشـعرية وهـو ماجنح إلى التخييل والتشبيه والاستعارة وأمّا ما خلى مـن ذلـك فهـو شـعر عنـد العـرب يوجبه لسانها [6] فهناك نوع من الشعر تتكامل فيه العناصر الفنيـة مـع العناصـر الشـكليّة وذلك يمثل قمة الشعريّة ، وهناك نوع أخر تتخلف فيه العناصـر الفنيـة ولا يبقـى لـه مـن الشعر غير عناصره الشكليّة وهذا لا يخرج من مفهوم الشعر ، وإنْ انحـدر إلى أدنـى مرتبـة شعريّة .

---

(1) السحر والشعر: 11

(2) المصدر نفسه : 11

(3) ينظر :لسان الدين ابن الخطيب والنقد ،: 103

(4) بنية اللغة الشعرية : 10

(5) السحر والشعر : 12

(6) المصدر نفسه : 12

كذلك ارتبط مفهوم الشعر عند ابـن البنّـاء العـددي (721 هــ) بالتخييـل لكنّـه لم يجعل- كمن سبقه ممن تناول مفهوم الشعر ضمن الخطاب الفلسفي - العناصـر الشـكلية محدّدا أجناسيا للقول المُخيّل بجعله باجتماعه معه شـعرا، فقـد قسّـم القـول بصـورة عامـة على منظوم وهو الموزون المقفّى وإلى غير ذلك وهو المنثور ثمّ ذكر المخاطبـات الـتي تقـع تحت هذين النوعين وهي : البرهان والجدل والخطابة والشعر والمغالطة [1] فـالمنثورعلى وفق ما تقدّم(يكون شعرا وغير شعر كما أنّ الشعر يكون منظوما وغير منظوم)[2] فالشـعر ما يبنى على التخييل دون النظر إلى المحدّدات الشكليّة فهو (الخطـاب بـأقوال كاذبـة مخيّلـة على سبيل المحاكاة ليحصل عنها استفزاز بالتوهمات)[3] فالشعر يطلق على القول المخيّل مطلقا وغير الشعر هو القول غير المخيل مطلقا، والمنثور يكون شعراً إذا تحقق التخييل فيـه ويكون غير شعر إذا فقد التخيل، وكذلك المنظوم يكون شعراً بتحقق التخييل وغـير شـعر بفقدانـه فالمحـددات الشـكلية كـالوزن والقافيـة لـيس لهـا أي تكـوين في البنـاء المفهـومي والتحديد الأجناسي للشعر، وتلك المحدّدات تفرق بين النظم والنثر لا بين الشـعر والنثـر ، وقد خالف ابن البنّاء بذلك أصحاب التيار الفلسفي كالفآرابي وابن سينا وحازم الـذين أطلقوا على القول المخيّل الخالي من الوزن مصطلح القول الشعري، أو القـول المخيّـل أو القول التخييلي أمّا ابن البناء فلم (ترد في كتابه تفرقة بين الشعر والقول الشعري ، فهـو لم يستعمل مصطلح القول الشعري ، وقد ورد عنده مصطلح أقاويل مخيّلـة في إطـار تعريفـه للشعر ،لكن لم يرد في كتابه أي تمييز بين القول المخيل والشعر)[4] .

إنّ مفهوم الشعرية عند ابـن البنـاء قريـب مـن بعـض مفـاهيم الشـعريّة في العصـر الحديث [5] إلاّ إنّه اكتفى بالطرح النظري ولم يذكر في ثنايا كتابه أيّ أمثلة أو نماذج للشعر المنثور .

---

(1) ينظر : الروض المريع: 81

(2) المصدر نفسه : 82

(3) المصدر نفسه : 82

(4) البديع وثنائية الشعر / غير الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي ، مجلة جذور / 286

(5) ينظر : حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية: 126

إنّ سياق الخطاب الذي طرح فيه ابن البناء مفهوم الشعر لا يهتم بشكل الخطاب ، بل بالخطاب المتحقق داخل ذلك الشكل فالخطاب عنده هو المعتبر لا الشكل المتحقق داخله فالقول من حيث الشكل له قسمان منظوم ومنثور ويمكن أنْ يتحقق داخل هذين الشكلين جميع أنواع الخطاب وهي : البرهان والجدل والخطابة والشعر والمغالطة[1] فكل هذه الانواع تمتلك امكانية للتحقق الشكلي ضمن المنظوم المنثور وابن البناء لا يهتم بالشكل وإنما بنوع الخطاب ، والشكل عنده لا يختص بجنس معيّن فالخطابة والجدل لها امكانية التحقق داخل الوزن والقافية ،فالشكل عنده هو أحد امكانيات تحقق الخطاب لا عنصرا مختصا بجنس معيّن ، فابن البناء يهتم بماهيّة الخطاب وقيمته لا بأشكال ظهوره ما دامت هذه الأشكال لا تؤثر عنده على جوهر الخطاب .

إنّ جعل الشعر يتحقق مفهوميا على حدّ سواء في الشكل النظمي والنثري لا يعني عند ابن البناء طرح نظريّة شعريّة تجعل الشعر عابرا للشكل ، فابن البناء لم يقدّم أي مثال أو نموذج يؤكد تلك النظريّة ، بل الذي فعله ابن البناء هو التركيز على نوع الخطاب بشكل عام ، فالمهمّ في الشعر قيمته ضمن أنواع الخطاب وهي قيمة متدنيّة عن أنواع الخطاب الأخرى، فهو خطاب يرتبط بالكذب ويحصل عنه استفزاز بالتوهمات والاستفزاز يرتبط بالطيش لا بالتعقل وهو في التعريف وليد التوهم لا الحقيقة[2] كما وصف الشعر والمغالطة بأنهما (خارجان عن باب العلم وداخلان في باب الجهل)[3] والمهم عنده في هذا النوع من الخطاب تحقق جوهره لا صفاته الشكليّة ، لذلك لم يجعل للمحددات الشكليّة أي دور في تقسيمه النوعي للخطاب .

وابن البناء لم يذكر نوع الشعر الذي يتكلّم عنه أهو الشعر المطلق أم الشعر الخاص (الشعر العربي) ؟ لكن سياق كتابه الذي هو في البلاغة العربيّة يرجّح أنّه يتكلّم عن الشعر بمفهومه الخاص .

---

(1) ينظر : الروض المريع :82

(2) ينظر : البديع وثنائية الشعر / غير الشعر في المنظوم عند ابن البناء / 299

(3) الروض المريع: 82

ويقدّم ابن خلدون(تـ 808هـ) تصوّرا للشعر توافق آلية تكوّنه المفهومي والأجناسي الآلية التي اتبعها أصحاب التعريفات السابقة وإنْ كانت تختلف في مضمونها ومفاهيمها ، فالقافية مع الوزن في مفهوم ابن خلدون يعملان كمحدد شكلي يحقق اجتماعهما مع الكلام الذي يجيء على أسلوب العرب شعرا، فقد جعل ابن خلدون الأسلوب العربي جوهر الشعر واجتماع هذا الاسلوب مع الوزن والقافية ينتج شعرا ولو وجد الوزن والقافية دون الأسلوب فلا يسمّى ذلك شعرا بل نظما ، فالشعر عند ابن خلدون هو (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي ، مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة)[1]وهذه الأساليب هي (المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه)[2] وهي ليست خاضعة لقياس أو قاعدة كالنحو أو البلاغة أو العروض بل تتفرد عن ذلك [3] إنما هي (هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتّى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر)[4] فالأساليب عند ابن خلدون ذات مفهوم ذهني خالص باعتباره صور تملأ النفس وتطبع في الذهن وهي أمر افتراضي لا يأخذ شكله المتجسد إلا بتمام تركيبه اللغوي [5] ومن هنا يلتقي مفهوم الأسلوب العربي بوصفه تجريدا ذهنيا مع التخييل فكلاهما له جانب ذهني يحققه وجوده اللغوي إلا أنّ مفهوم الأسلوب يختلف عن التخييل بكونه ملكة قارة في الشاعر يكوّنها كثرة حفظه لأشعار العرب وكلامهم.[6]

---

(1) مقدمة ابن خلدون ج2 : 400

(2) المصدر نفسه : 397

(3) ينظر : مقدمة ابن خلدون: 399

(4) المصدر نفسه : 399

(5) ينظر : البلاغة الأسلوبية : 34

(6) ينظر : مقدمة ابن خلدون ج2: 399

إنّ جريان الكلام على هذه الأساليب مع تحديده شكليّا بالوزن والقافية يجعله شعرا وما (لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنّه حينئذ لا يكون شعرا إنّما هو كلام منظوم)[1] فالمنظوم هو المحلّ الشكلي لتحقق الشعر وهو يتكوّن من الوزن والقافية لذلك عندما قسّم الكلام تقسيما عاما شكليّا عرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفّى [2] وجوهر الشعر هو الوصول إلى ملكة الأساليب العربية وتكامل هذه العناصر مع انتقاء(التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان)[3] ينتج ما يمكن أنْ نسميه شعرا .

ويري ابن خلدون أنّ على الشاعر : أنّ يبني بيته من أوّ ل صوغه إلى آخره على القافية (لأنّه إن أهمل بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلّها ، فربما تجيء نافرة قلقة)[4] فوظيفة القافية ليس التحديد الشكلي للجنس الأدبي فقط ، بل تؤدي دورا مهما في تكوين بنيّة البيت فتؤثر في التكون التركيبي للبيت ، وقد تؤثر أيضا في تكوين الصورة الشعريّة المختزنه في خيال الشاعر إذا لم يوفق الشاعر في الايفاء في وضع الصورة في بنية تركيبية تفي بمتطلبات القافية .

يمكن القول من خلال العرض السابق أنّ جميع النقاد ممن عرضنا لتصوراتهم حول مفهوم الشعر العربي – باستثناء ابن البناء العددي – مجمعون على أنّ آلية تكون الشعر تكون وفق المعادلة الآتية :

وزن + قافية + شيء آخر

---

(1) مقدمة ابن خلدون ج2 : 400

(2) ينظر : مقدّمة ابن خلدون ج2 : 393

(3) المصدر نفسه : 396

(4) المصد نفسه : 401

ويقع الخلاف في الجزء الأخير من هذه المعادلة (شيء آخر) فقد يكون الصياغة وحسن السبك أو قد يكون التخييل أو أسلوب العرب وهذا الخلاف ناشئ عن اختلاف مرجعيات النقاد واختلاف السياق المتضمن مفهوم الشعر الذي درسوه ، فقد يكون هذا السياق نقديا أو فلسفيا أو بلاغيا ، وفي كل سياق يكون (الشيء الآخر) محققا لمفهوم يخدم التيار الذي ورد فيه .

المبحث الثاني

فعلُ القافيةِ في تكوين اللغةِ والمعاني الشعريّة

أولا : القافيةُ وفاعليّةُ الاستدعاءِ السلبي للغةِ الشعريّة

إنّ الضغط الذي تفرضه القافية على انسيابيّة إنتاج اللغة الشعرية يفوق ما يفرضه الوزن الشعري منفردا ، فهي تعمل ضمن أربع مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود الكلمة في بيت الشعر(وتحدد إمكان استبدالها هي : الوزن الشعري للقصيدة والتوازي المقطعي للكلمة ومجالها الدلالي والنحوي)[1]، لذا فتأثير القافية في إنتاج اللغة الشعرية لا يقتصر على الاستدعاء الجبري للمفردات المتناسقة صوتيّا في نهاية البيت، بل قد يمتدّ فعل القافية إلى جميع تراكيب ومعاني البيت الشعري ومن الطرائف التي ذكرها بعض النقاد - والتي تمثل بوضوح فعل القافية في الإنتاج السلبي للغة والمعاني الشعريّة – إجتماع ثلاثة نفر عند غدير يقال له بطياثا فأرادوا وصف المكان بأنْ يقول كلّ واحد منهم بيتا فقال أحدهم :

نِلنا لَذيذَ العَيشِ في بطياثا

وقال الآخر :

وقدْ حثثنا القدحَ احْتثاثا

فارتجّ على الثالث فقال:

وأمُّ عمرو طالقٌ ثلاثا

---

(1) – الجملة في الشعر العربي : 93

فقيل له في ذلك فقال: جلست على طريق القافية[1] وفي رواية قيل له : (ويحك ما ذنب المرأة فقال والله مالها ذنب إلاّ أنّها قعدت على طريق القافية)[2] فإنتاج مفردة (ثلاثا) جاء نتيجة استدعاء القافية للكلمات التي تنتهي بثاء ولها تكوّن مقطعي مشابه للبنية المقطعية للقافية الأولى، ثمّ كانت هذه القافية فاعلة في تكوين بنية البيت (وأمّ عمرو طالقٌ) ليتحقق وجودها النحوي والدلالي ، فإنتاج القافية للمعاني هنا عمل على المستوى العمودي وعلى المستوى الأفقي.

كما أنّ بدء تأسيس النسق القافوي على مفردة تفرض احتمالات لتكوين التحقق القافوي ذات فقر معجمي ، ووضع الشاعر في موطن الارتجال كلّ ذلك يقوي من سلطة القافية على تكوين اللغة الشعريّة واعتراض إرادة الشاعر اللغوية مما قد يؤثر سلبا في تكوين الصور والمعاني الشعريّة .

وقد اشتمل الخطاب النقدي على وقفات متناثرة تشير إلى تأثير القافية السلبي في إنتاج اللغة الشعريّة وما قد تفرضه استدعاءات القافية من مفردات نافرة دلاليا ومن تراكيب تعترض انسيابية النص وتشوّه الصور والمعاني، فقد أشار بشر بن المعتمر(ت210هـ) إلى أنّ الشعر يجب أنْ لا يُنتج تحت ضغط الشكل مع قلّة إمكانات الشاعر وحيلته الفنيّة ،فيضطر إلى غصب الألفاظ وحشرها ضمن نسق القافية مما يؤدي ذلك إلى القلق والنفور الدلالي ، يقول بشر بن المعتمر موجها الشاعر : أنّ القافية إذا (لم تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة من موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها)[3] فعمليّة تكوّن القافية ضمن بنية البيت يجب أن تتم بانسيابية من دون تعكير يسببه ضغط القافية أو الوزن.

---

(1) – ينظر :محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ج2 :766

(2) – غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائض الفاضحة :229

(3) – البيان والتبيين ج1 :130

ويلمح ابن سلّام من خلال وصفه لشعر النابغة – إلى فعل الضغط الشكلي السلبي في إنتاج اللغة الشعرية وإنّ تجاوز ذلك الضغط شرط مهمّ لتمكّن الشاعر من تحقيق الجودة المطلوبة في الشعر، إذ يروي ابن سلاّم عمّن احتج لجودة شعر النابغة قوله : (كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلّف والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلّم مطلق يتخير الكلام)[1] فالمنطق في لغة الكلام واسع لخلوّه من قيود العروض والقوافي وبذلك يكون مُنشئه حرّا في الاختيار؛ لسعة مساحة الإمكانات المتاحة أمّا لغة الشعر فيقلّل فيها ضغط العروض والقافية من مساحة الإمكانات ممّا يضيّق على الشاعر ويجعل من اللغة بصفتها الشعريّة قيداً أمام تدفق المعاني والأخيلة الشعريّة ؛ لذا يكون كمال الشعريّة عندما يتعالى الشاعر عن ذلك الضغط ويكسر قيوده ، فشعر النابغة لا يظهر فيه أثر الضغط الشكلي فكأنّه الكلام بخلوّه من القيود ، فالنابغة طوّع الضغط الشكلي ، ولم يمنح ذلك الضغط أيّ فرضة لفرض عناصر في نصه .

يرى الجاحظ أنّ التماس القافية وتكلّف الوزن تؤثر في خروج البيت على سجيّته وعلى سلامته[2] ؛ لذلك وصف الشعر (بأنّه موطن التكلّف والصنعة [3] وظهور ملامح التكلّف لتجاوز ضغط الشكل تؤثر في جماليّات اللغة الشعرية، وتنفى صفة الطبع عن الشعر ،فهو يرى :أنّ أجود (الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا)[4] فلا توجد عثرة أمام انسيابية تكوين اللغة الشعرية تؤدي إلى مراجعة البناء اللغوي وإجراء تعديلات عليه؛ لتحقيق متطلبات

(1) – طبقات فحول الشعراء ج1 :56

(2) – ينظر: طبقات فحول الشعراء ج2 :6

(3) – ينظر : المصدر نفسه ج1 :10

(4) – المصدر نفسه :96

الشكل فضغط الشكل يجب أن يدعم انسيابية اللغة ويندمج ويسير معها حتّى انتهاء تكوين البيت الشعري .

إنّ التعديل الذي يطرأ على الشعر بعد عمليّة الانتاج الأولى؛ لتغيير ما قد فرضه الضغط الشكلي من مفردات، أو تراكيب خارج إرادة الشاعر، يُخرج الشاعر من صفة الطبع ويدخله في صفة التكلّف ؛ لذلك سمّى الأصمعيّ زهير بن أبي سلمى، والحطيئة عبيد الشعر ؛لأن (الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتّى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ)[1] فالشعر المطبوع هو الذي تتكامل عناصره في مرحلة الانتاج الأولى من دون أنْ يضغط أحدها على الآخر ، لكن إمكانات تحقق ذلك الشعر لا تتعلق بقدرة الشاعر وحده بل إنّ مقام انتاج القصيدة وصفات بنيتها ونسقها القافوي قد يضغط على الشاعر المطبوع ويجعله يفقد تلك الامكانية في انتاج النصوص المطبوعة، فالقوافي الصعبة مثلا من الممكن أن تُخضع الشاعر المطبوع وتجرّه إلى التكلف ؛ لذلك قال البحتري : (إنّ الكلام في القوافي السهلة أطبع وأمكن)[2] كذلك يؤثر طول القصيدة في إمكانات الشاعر ، فالقصائد الطوال بحسب مايرى الجاحظ أدعى إلى التكلّف والصنعة[3]؛ لذلك فإنّ الطبع لا يمكن أنْ يكون صفة مستمرّة للشاعر في جميع الأحوال وأمام كل النصوص ، فالشاعر المطبوع قد يتجاوز أثر الضغط الشكلي للقافية والوزن في تكوين اللغة الشعريّة في مواقف معينة لكنّه قد يرضخ أمام ضغط ذلك الشكل في مواطن أخرى ، وكلّما اتسعت إمكانيّة الشاعر في التغلب على الضغط الشكلي زاد ت شاعريّته وتميز عن غيره؛ لذلك قدّم الأصمعي الأعشى ؛لأنه (قال في كل عروض وركب كل قافية)[4].

---

(1) - المصدر نفسه ج 2 :10

(2) - أخبار البحتري / 121

(3) - ينظر البيان والتبيين ج2 :10

(4) -فحولة الشعراء : 39

ويرى ابن قتيبة كما رأى الجاحظ : أنّ الشعر يجب أنْ تتكامل عناصره في مرحلة الإنتاج الأولى فلا تتقاطع خطوات البيت ، بل تسير منسجمة حتى تتكامل بنيته ،فلا يوجد أثر للضغط الشكلي يفرض تركيبا، أو دلالة يقوم الشاعر بمعالجتها وتسويتها بالتنقيح والتهذيب ، في مرحلة إنتاج ثانية، فالمطبوع من الشعراء (من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ،وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة)[1] والتفاتة ابن قتيبة في قوله السابق مهمة جدا (إذ إنّ التكلّف والمكابدة لا يظهران في الوزن بقدر ما يظهران في القافية ،فهي قيد معجميّ ونحويّ يستدعي الاختيار وفي هذا الاختيار يبرز التكلّف ؛ لذا فالمطبوع هو الذي ركب القوافي دون صعوبة)[2] فالاقتدار على القوافي هو تعالٍ على سلطة الشكل يُمكّن الشاعر من انتاج نصوص يتبين المتلقي فيها رونق الطبع ووشي الغريزة ،أمّا في حال تراجع الشاعر أمام سلطة الشكل وتقاطعت خطوات إنسيابية المعاني والتراكيب مع خطوات الوزن والقافية ،فإنّ مرحلة الإنتاج الأولى لن تقدم نصا مُرضيا ؛ لذلك سيقوم الشاعر بالتعديل لإخفاء أثر العناصر التى فرضتها سلطة الشكل ، وسينحدر الشاعر عند هذه النقطة من مرتبة الطبع إلى مرتبة التكلّف ،فالمتكلف من الشعراء (هو الذي قوّم شعره بالثقاف ونقّحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر.)[3]

والشاعر عندما يخفق في مرحلة الإنتاج الأولى في جعل عناصر النص الشعري داعمة لبعضها غير متقاطعة ،فإنّه لن يتمكن عن طريق التعديلات اللاحقة من الوصول إلى درجة النص المطبوع (النص المتكامل في حالة الانتاج الأولى) مهما بلغ في إحكام تلك التعديلات فإنّها لن تخفى على علماء النقد ؛لتبينهم ما نزل بصاحب النص (من طول التفكّر ،وشدّة العناء ،ورشح الجبين ،وكثرة الضرورات ،وحذف ما بالمعاني حاجة

(1) – الشعر والشعراء :90

(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي :70

(3) – المصدر نفسه : 78

إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه)[1] فالتغلب على ضغط الشكل يجب أنْ يتم في مرحلة الإنتاج الأولى ؛ لأنّ كل تعديل يحصل للتخلص من العناصر التي فرضها الشكل هو بنفسه أثر لذلك الضغط ، وهذه النظرة ترى الجمال في الولادة الأولى للنص وكل تعديل لاحق هو تشويه ؛لذلك ستكون من مهامّ الناقد الأولى هي محاولة عزل العناصر الطارئة على مرحلة الانتاج الأولى وستكون جماليات النص معتمدة بشكل أساس على مدى تحقق انسيابية النص في لحظة الانتاج الأولى .

كما أشار ابن المدبّر(279هـ) إلى الفاعليّة السلبية للضغط الشكلي على انتاج اللغة الشعريّة ،وقد جعل ذلك الضغط الشكلي من الشعر (موضع اضطرار ، فاغتفروا فيه الإغراب وسوء النظم والتقديم والتأخير)[2]، فإحساسهم بفاعليّة الضغط الشكلي جعلهم يعطون خصوصية عند التعامل مع اللغة الشعريّة .

كذلك أشار ابن طباطبا (322هـ) إلى الفعل السلبي الذي قد تؤديه القافية في إنتاج المعاني واللغة الشعرية ؛ لذلك وجه الشاعر بأنْ (لا يضع في نفسه أنّ الشعر موضع اضطرار)[3] ويستسلم لسلطة الضرورة ؛ لتكون هي المتحكّم في إنتاج لغة ومعاني الشعر ، فالقوافي يجب أنْ تكون قواعدا (للبناء يتركّب عليها ويعلو فوقها ويكون ما قبلها مسبوقا إليها ولا تكون مسبوقة إليه ،فتعلق في مواضعها)[4] فالقوافي يجب أنْ تندمج مع مكونات البيت بسلاسة فلها مع ما قبلها تماسك تركيبيّ ، و دلاليّ ، فلا تضغط على ما قبلها ،فتؤثر في انسيابيّة جريانه التركيبي ، ولا يكون ما قبلها مقطوعا عنها ،فيقلق موضعها وتنفر دلاليّا، فكون القافية قاعدة للبناء يخفف من سلطة الضرورة الفنيّة للقافية وذلك يدفع في اتجاه انتاج بيت مُحكم ، فمن صفات الشعر المحكم خروجه خروج

---

(1) – المصدر نفسه :88

(2) الرسالة العذراء :19

(3) عيار الشعر : 14

(4) عيار الشعر: 7

النثر سهولة وانتظاما[1] أي أنّ لا تكون للضرورة أثر في تكوّنه ، فتغلّب الشاعر على ضرورة الشكل يعدّ أمرا أساسيا في إحكام النص الشعري، وإنّ تمرّد النص تحت سلطة الضرورة يؤدي إلى انتاج بنية متفاوتة النسج متشظيّة الدلالة ؛ لذلك أشار ابن طباطبا إلى الفعل السلبي للقافية في تكوين اللغة الشعرية وذلك عندما تكون عنصرا قلقا في بنية النص[2] وينتج القلق في القافية كعنصر صوتي ودلالي داخل بنية النص عندما يفرض الاستكمال الشكلي عناصر دلالية تفتت تماسك النص ، ومن الأمثلة التي أوردها ابن طباطبا لذلك قول الأعشى من الكامل[3] :

فَرَمَيْتُ غَفَلَةَ عَيْنِهِ عَن شَائِهِ   فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِها وَطِحَالِهَا

فلولا القافية لأمكن للأعشى أنّ يكتفي بقوله حبّة قلبها [4] لكن ضرورة القافية الجأته إلى مخالفة المألوف عند ذكر الهوى والمحبة والشوق فالعرب لم تستعمل الطحال في هذه الحال (إذ لا صنع له فيها، ولا هو مما يكتسب حرارة وحركة في حزن ولا عشق، ولا بردا وسكونا في فرح أو ظفر)[5] فضرورة القافية أنتجت كلمة ذات دلالة لم تكن تناسب مخزون الشاعر الثقافي ومرجعيّاته اللغوية التي تناسب السياق الذي وردت فيه .

ولخطورة الضغط الذي تفرضه القافية في إنتاج اللغة والمعاني ، نبه ابن طباطبا الشاعر إلى مراعاة القافية عند عمليّة إنتاج النص الشعري (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ،وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي سلس له القول عليه)[6] فإن اتفقت له (قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتّفق له معنى آخر مضادّ للمعنى الأول وكانت

(1) ينظر : المصدر نفسه : 82

(2) ينظر : المصدر نفسه :172

(3) ينظر :عيار الشعر : 170، ديوان الأعشى :27

(4) ينظر : سر الفصاحة : 148

(5) – الموشح:63

(6) – عيار الشعر :7- 8

تلق القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأوّل نقلها إلى المعنى المختار)[1] فعلى الشاعر أنّ يكون مرنا أمام الضغط الشكلي للقافية مرونة لا تعني الانقياد ،أو الاستسلام لذلك الضغط ، بل تعني التحايل الفني وتحويل إمكانية الانتاج السلبي إلى واقع في إيجابي.

وعلى الرغم من تنبه ابن طباطبا إلى أثر القافية ووضوح فعلها في تكوين بنية النص ،إلاّ أنّه أهمل في كثير من وقفاته ذلك التأثير على الرغم من كونه حاسما وقاطعا ففي باب الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة[2] نجد كثيرا من النماذج التي أوردها كانت القافية فاعلا رئيسا في تكوين بنياتها ذات الصفة السلبية ، ومن تلك النماذج قول النابغة من الطويل [3] :

يُثْرن الثَّرَى حَتَّى يُبَاشِرْنَ بَرْدَهُ إذَا الشَّمْسُ مُجَّتْ رِيقَهَا بالكَلاَكِلِ

ومعنى البيت (يُثرن الثّرى حتّى يباشرن برده بالكَلاَكِلِ إذا الشّمس مجّت ريقها)[4] فمراعاة التناسب الصوتي للقافية مع مراعاة الوزن كان الفاعل الأساس في لجوء الشاعر إلى التقديم والتأخير الذي كان سببا في تفاوت نسج ذلك النص ، وكقول النّابغة الجعدي من الرّمل[5] :

وشَمُولِ قَهْوةٍ باكَرْتُهَا فِي التَّباشير - من الصُّبحِ – الأوَلْ

(يريد في التَّباشير الأوَل من الصبُّح)[6] فالتقديم والتأخير هنا كان من أجل مراعاة القافية والوزن، فوقوع الشاعر تحت سلطة الضرورة الفنية للقافية يؤدي إلى انتاج نصوص

(1) -المصدر نفسه :8

(2) - ينظر المصدر نفسه :68

(3) ديوان النابغة :66

(4) عيار الشعر : 69

(5) ديوان النابغة الجعدي :114

(6) عيار الشعر :70

متفاوتة النسج، أو ضعيفة التركيب كما يسميها البلاغيون[1] و على الرغم من وضوح فعل القافية في تلك النصوص وغيرها مما أورده ابن طباطبا إلاّ أنّه لم يضمّن تحليلاته إشارة إلى ذلك الفعل ، فهو يحكم على الظاهرة من دون البحث عن أسبابها كافة.

ويشير قدامة بن جعفر إلى إمكانيّة أن يمتد تأثير فعل القافية إلى جميع عناصر تركيب البيت ، فقد يشتغل معنى سائر البيت بالقافية كما في قول أبي تمام من الكامل :[2]

كالظبيَـة الأَدْمَـاءِ صـافتْ فارتعـتْ زهَـــرَ العَـــرَارِ الغـــضَّ والجَثْجَاثـــا

فجميع مكونات البيت مُسخّرة لإنتاج القافية ، فوصف الظبية بأنها ترعى الجثجاث ليس فيه كبير فائدة[3] فالنص يشتغل على جانب أحادي وهو تحقيق الوجود الصوتي للقافية من دون مراعاة المعنى ودون أنْ يكون لوعي الشاعر وإرادته الفنيّة دور في بناء عناصر النص لذلك وضع قدامة هذا النوع تحت عيوب ائتلاف المعنى والقافية، لكن لم يوضح المقياس الذي يجب أنّ نعتمده لنحكم على جميع عناصر البيت بأنّها وجدت لخدمة القافية فقط وكيف لنا أن نجزم بانعدام الخيار الأسلوبي للشاعر لجميع عناصر البيت أمامضغط القافية.

إنّ إمكانيّة الجزم بتأثير القافية المجرّد على إنتاج اللغة والمعاني تقلّ كلما زادت مساحة النص وكلما ابتعدت مكوناته عن منطقة القافية ، وتأثير القافية في إنتاج بنية النص اللغوية ومعانيه الشعريّة أمرٌ مُحتمل وقد يكون ذلك التأثير واضحاً كتكلف التقديم والتأخير أو الفصل أو غيره من التقنيات النحويّة التي يوظفها الشاعر من أجل تحقيق وجود القافية الصوتي ، وفي نص أبي تمام كانت صورة الظبية التي ترعى زهر العرار مُجتلبة لتحقيق الصورة الصوتيّة (الجثجاثا) التى استدعاها تأسيس النسق القافوي على حرف الروي الثاء من دون اعتبار للبعد الدلالي لتلك الصورة ، إلاّ أنّ

---

(1) ينظر : الايضاح في علوم البلاغة : 28

(2) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ج1 : 312

(3) – ينظر : نقد الشعر :209

الحكم على تلك الصورة بأنّها من انتاج القافية فقط من دون أنْ نفترض وجود صور أخرى عرضت للشاعر وتؤدي الوظيفة نفسها في إنتاج القافية، أمرٌ لا يمكن الجزم به ووجود احتمال اختيار الشاعر لهذه الصورة من بين صور أخرى يقلل ولا يلغي فعل القافية في إنتاج اللغة الشعرية،أي إنّ القافية حددت خيارات الصور المتاحة أمام الشاعر لكنّها لم تفرض صورة بعينها تلغي الخيار الأسلوبي للشاعر بل إنّ اسلوبيّة الشاعر يمكن أن تكون قد تحققت وإنْ كان تحققا ناقصا، كما أنا لا يمكن أنّ نجزم بالكيفية التي تكوّن بها البيت الشعري، فقد يكون بناء الحشو تمّ دون الاعتبار للقافية ثم أخذ الشاعر بعد الوصول إلى منطقة القافية بتلمّس الخيارات المناسبة ، وقد ذهب ابن سنان الخفاجي إلى أنّ (الجثجاث إنما جاء به حشواً لأجل القافية)[1] أي أن تكون بنية البيت سبقت رصد القافية ثم قام الشاعر بسد العوز القافوي بمفردة تحقق التناسب الصوتي ولا تُثمر دلاليّا ، فيكون انتاج القافية السلبي للغة هنا عمل على المستوى العمودي لا الأفقي .

كما أشار قدامة إلى فعل القافية في الإنتاج السلبي للغة الشعريّة عندما يكون اشتغال المفردة في منطقة القافية على الجانب الصوتيّ من دون الدلاليّ ، فيكون غرض القافية تحقيق التناسب الصوتي دون أن يكون لها فائدة في معنى البيت ومثل قدامة لذلك علي بن محمد البصري من الطويل [2] :

وسابِغَةُ الأذيالِ زَغْفٌ مُفَاضَةٌ تَكَنَّفُها مِنّي نِجَادٌ مُخَطَّطُ

وقال معلقا عليه : ليس يزيد في جودة الدرع (أن يكون نجادها مخططاً، دون أن يكون أحمر أو أخضر، أو غير ذلك من الأصباغ، ولكنه أتى به من أجل السجع)[3].

ونجد قدامة بن جعفر في بعض وقفاته التحليلية ينسب فاعلية تكوين اللغة الشعرية إلى الوزن وحده وإنّ كانت القافية مشتركة مع الوزن، كما في حالة اضطرار الشاعر إلى

---

(1) – سر الفصاحة :154

(2) البيت كذلك في الموشح :301 ، والعمدة ج2: 73

(3) – نقد الشعر :210

انقاص حروف الاسم للإيفاء بمتطلبات الوزن والقافية ، وقد سمّى هذه الظاهرة بالتثليم [1] نحو قول أمية بن أبي الصلت من الخفيف [2] :

لا أرَى مـــن يعينني في حيــاتِي غـــيرَ نفسِـــي إلا بنِـــي إســـرالِ

فإنّ كان الوزن كبنية عروضية لها حد ينتهي عنده البيت هو الذي أجبر الشاعر على ارتكاب التثليم ، إلاّ أنّ القافية هي الفاعل الاساس في الكيفيّة التي حدث بها ذلك التثليم فلولا مراعاة الشاعر لمتطلبات القافية الشكلية كان من الممكن أن يكون تحوير كلمة إسرائيل إلى (إسرائي) ولا تخل بالوزن، لكن وجوب مناسبة حرف الروي اللام غير من كيفية التحوير لينتج عنها (إسرال)،إلّا أنّ قدامة نسب ذلك الفعل إلى الوزن وحده ووضع هذه الظاهرة ضمن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن (فوجوب التغيير ينسب إلى الوزن أما كيفيته فتشارك القافية في تكوينها .

إنّ التثليم والتغيير ظاهرتان يفرضهما الضغط الشكلي ويمكن أن يقعا في أي مكان من بنية البيت ، إلاّ أنّهما في حالة وقوعهما في منطقة القافية يقعان تحت ضغطها ، فيظهر فعلها في الكيفية التي تتكون بها تلك الظاهرة.

كما أخفق قدامة ابن جعفر اجرائيّا عندما نسب فعل الضغط الذي تختص به القافية إلى الوزن فقد ذكر ضمن عيوب ائتلاف اللفظ ، المقلوب(وهو: أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى، فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به)[3] ومثل لذلك بقول الحطيئة [4] :

---

(1) ينظر المصد نفسه :206

(2) ديوان أمية بن أبي الصلت :105

(3) – نقد الشعر : 209

(4) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت :98 وقد ضبط المحقق حركة حافره في بيت الحطيئة بالنصب وضبط كلام قدامه في قوله (أراد الحبل حافره فانقلب المعنى) بنصب الحبل ورفع الحافر، وهو خلاف المراد والصواب ما أثبتناه ينظر :نقد الشعر :209

فلمَّا خشيتُ الهونَ والعيرُ ممسكٌ   على رغمهِ ما أثبتَ الحبلَ حافرُهْ

(أراد الحبلَ حافرُه فانقلب المعنى)[1] والمسبب فيه هو التزام الشاعر بحركة روي القافية ، أمّا الوزن فدرجة فاعليته في هذا المثال هي الصفر ، فالمعتبر في الوزن هي الحركة لا نوعها ، فلو رفع الحبل ونصب حافره لم يؤد ذلك إلى أيّ تغيير في الوزن ،وإنّما يؤثر في تناسب حركة الروي ، ففاعلية إنتاج اللغة هنا هي للقافية فقط .

وقد أحس الآمدي بالدور الذي تلعبه القافية في تكوين اللغة والمعاني الشعريّة فجعلها ركنا رئيسا في أساسه النظري للموازنة [2] ؛ليكون النص الشعري الذي يحكم عليه متساويا أمام الضغط الشكلي الذي تفرضه القافية .

وقد كانت القافية كمنتج للغة والمعاني الشعرية حضورا واضحا في وقفات الآمدي التطبيقية ، فالقافية عند الآمدي يجب أنْ لا تكون ضاغطا يؤدي إلى تشويه اللغة أو الصورة الشعريّة ،أو تكون عائقا أمام ما يريده الشاعر، بل يجب على الشاعر أنْ يوجه الضغط الشكلي للقافية نحو إنتاج اللغة والصور الشعريّة المناسبة ، وأنْ لا يسمح لضرورة القافية في العمل بمعزل عن مراد الشاعر ، فمن وقفات الأمدي التى تناول فيها القافية كمنتج فاعل لمكونات النص الشعري قول البحتري من الخفيف [3] :

وَرِجالٍ جارَوْا خَلائِقَكَ الغُرّ   وَلَيْسَتْ يَلامِقٌ مِنْ دُرُوعِ

فالصورة التي أنتجتها الضرورة الفنية للقافية (ليست يلامق من دروع) لا تلائم الصورة الأولى محاولة مجاراة خلائق الممدوح فالصورة الأولى توحي بالحركة ، فيصلح معها صورة توحي بذلك كأن يقول مثلا وليس البطيء مثل السريع ، فتفضيل الدروع على اليلامق جمع يلمق وهو القباء المحشو [4] غير منا سب والذي ألجأ الشاعر إلى ذلك

---

(1) – نقد الشعر:209

(2)– ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج1 ص:6

(3) ديوان البحتري ج2 :181

(4) ينظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج3 :260

التمثيل هو انصياع الشاعر لضغط القافية ، فهو تمثيل من قَلَتْ حيلته[1] والشاعر يجب عليه أنْ لا يتنازل عن مراده أمام ضرورة القافية ، بل يجب أنْ يوظف ما ينتجه ضغط القافية لمراده ولما يخدم انسجام النص وتماسكه فإذا (لم تساعد القافية، فاطراح البيت من الشعر واستئناف آخر أولى بالصواب، وأشبه بمذاهب الحذاق من الشعراء)[2] ومن أمثلة الآمدي الأخرى على فعل القافية في انتاج اللغة والصور الشعرية قول أبي تمام من المنسرح [3] :

يكثرُ أنْ يستحمَّ في الحرّ والـ قرّ حميماً يزيدُ في النّجسِ

فضرورة القافية الفنية في هذا البيت جعلته يورد معنى لم يرده ، فالشاعر لم يرد هنا يزيد في النجس (وإنما أراد: يزيد في الوسخ الذي يتعلق به من الغبار وغيره، فجعل مكان الوسخ النجس من أجل القافية فقبح كل القبيح)[4] فالشاعر يجب أنْ لا يضحي بالمعاني والصور أمام الإيفاء بمتطلبات القافية الصوتية .

كما نجد عند أبي هلال العسكري إشارات متناثرة في كتاب الصناعتين توحي بتنبهه إلى الفعل السلبي لضغط القافية في إنتاج اللغة الشعرية فمن صفات النص الجيد التي ذكرها خلوّه من أود النظم[5] كما أشار إلى سلبية (المعانى إذا استكرهت قهرا، والألفاظ إذا اجترّت قسرا)[6] كذلك أشار إلى ضرورة أنْ يكسر الشاعر كل ضرورة فيكون متحكما واعيا عند انتاج نصه ؛ لذلك يجب على الشاعر أن يختار قافيته بدقة حتى لا يقع تحت سلطة الضرورة التي قد يسببها الاختيار الخاطئ للقافية فلأن(تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزّا فجّا

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 65

(2) المصدر نفسه : 260

(3) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ج2 :237

(4) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج3/ 403

(5) – ينظر : الصناعتين :58

(6) – المصدر نفسه :60

ومتجعدا جلفا)[1] ، فالمنظوم الجيد هو الذي يجيء مثل المنثور في سهولته[2] ولا (خير في المعاني إذا استكرهت قهرا والألفاظ إذا اجترت قسرا)[3] وحسن الرصف (أنْ توضع الألفاظ في مواضعها وتمكّن في أما كنها ولا يستخدم فيها التقديم والتأخير والزيادة)[4] وعلى الشاعر أنْ يراعي معنى البيت وإمكانات القافيّة عند شروعه في إنتاج النصّ (فمن المعاني ما تمكن نظمه في قافية ، ولا تمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك)[5] فالاختيار الخاطئ للقافية والذي لا يلائم المعنى قد يدفع الشاعر إلى الرضوخ لسلطة الضغط الشكلي وتقبّل ما ينتجه ذلك الضغط من لغة ومعان سلبية .

كذلك تنبه ابن وكيع التنيسي(393هـ) إلى الدور السلبي المُحتمل لضرورة القافية وما قد تنتجه اسدعاءات تلك الضرورة من بنى ومفردات وضعت من أجل الاستكمال الشكلي فقط وتخلفت فيها الدلالة المؤآزرة لصور ومعاني البيت الشعرية ، وكذلك تنبه إلى ازدياد ضغط القافية كلما كانت الخيارات المعجمية للقافية قليلة ، فقد تستدعي تلك القافية مفردات تسهم في انتاج صور غير مألوفة لدى الذوق الشائع كما في قول المتنبي من الكامل [6] :

جَمَدَتْ نُفُوسُهُمُ فَلَمّا جِئْتَها أجْرَيْتَها وسَقَيْتَها الفُولاذَ

الذي علق عليه ابن وكيع بقوله (قد أركبته هذه القافية كل تعجرف وتكلف ذكر جمود نفوسهم ولم يذكر علّة الجمود وقال: سقيتها الفولاذا ، والفولاذ ليس مما تسقاه النفوس؛ لأنّ السقي لا يصلح إلا لمائع بل الفولاذ يعبر عنه بالسقي إذا حد بالماء على

(1) – الصناعتين :139

(2) – ينظر : المصدر نفسه :58

(3) – المصدر نفسه :60

(4) – المصدر نفسه :161

(5) – المصدر نفسه :139

(6) ديوان المتنبي :63

المسن)[1] فالقافية تنتهي بحرف الرّوي الذال فهي من القوافي الحوش [2] ؛لذلك كان مجال استبدالها محدودا مما أدى إلى أنّ ينصاع الشاعر أمام ما تفرضه من استدعاءات وإنْ كانت لا تدعم جمالية الصورة الشعريّة المألوفة لدى المتلقي ،فالنّفور مما أنتجته القافية هنا هو لمخالفته المعتاد من الاستعارات والتشبيهات .لكن كثير مما حكموا عليه بالضعف مما أنتجته القافية يمكن ربطه بالسياق ليكشف لنا عن دور جمالي في النص وقد خصصنا لذلك مبحثا مستقلّا.

وميّز ابن رشيق بين ما تنتجه ضرورة الوزن من تراكيب ومفردات وبين ما تنتجه ضرورة القافية ، فسمّى الأوّل حشوا والثاني استدعاء [3] ومعنى الاستدعاء (هو ألاّ يكون للقافية فائدة ، إلاّ كونها قافية فقط، فتخلو حينئذ من المعنى)[4] أي لا تحقق القافية سوى تكونها الشكلي ، أمّا الجانب الدلالي ،فيتم التضحية به نتيجة عجز الشاعر عن التحكم بعناصر بنية النص الشكلية والدلالية ودمجها مع بعض .

وقد أشار ابن رشيق إلى وجوب مراعاة القافية عند عملية إنتاج النصّ الشعري لتفادي احتمالات فرض اللغة والمعاني السلبيّة على النصّ فذكر أنّ الصواب أنْ لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته وبين أنّه يخالف ذلك المذهب ، فيرصد القافية بعد إنتاج القسيم الأوّل من البيت ولا يؤثر ذلك على مراده [5] فتأثير القافية في إنتاج ابن رشيق يتحدد بالقسيم الثاني ، فهو لا يفكر في القافية إلاّ بعد أن يتجاوز مساحة القسيم الأوّل ، ثم يُراعي في القسيم الثاني البناء اللغويّ الذي يؤدي إلى انتاج القافية ، أمّا أن يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته ثم يأخذ بعد وصول إنتاج البيت إلى منطقة القافية بتلمس الخيارات المتاحة ، فإنّ ذلك قد يؤدي إلى وضع الشاعر في زاوية حرجة تضطره في حال

(1)– المنصف للسارق والمسروق منه :755

(2) –ينظر : اللزوميات :30، والمرشد إلى فهم أشعار العرب :46

(3) – ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج2 ص: 69

(4) – المصدر نفسه :73

(5) – ينظر : المصدر نفسه ج1 :210

عدم تمكن القافية نحويّا ودلاليّا في مكانها إلى إجراء تعديلات، قد تؤدي إلى انتاج عناصر لغوية أو معان سلبية داخل النص الشعري .

وكذلك يرى ابن رشيق أنّ على الشاعر أنْ يكون مرنا في التبديل الموضعي للقوافي فلا يجب على الشاعر أنْ (ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر مثل أنْ تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضع)[1] ويرى أنّ ذلك عيب في الصنعة شديد ؛لأن (الشاعر يصير محصوراً على شيء واحد بعينه، مضيقاً عليه، وداخلاً تحت حكم القافية)[2]

وهو لا يلغي جميع ما تنتجه ضرورة القافية والوزن من ألفاظ وتراكيب ، فيحق للشاعر أن يقدّم ويؤخر لضرورة الوزن والقافية[3] لكن تأثير القافية يجب أنْ لا يخرج عن سلطة الشاعر على النص ، وقد روى عن بعض الحذّاق (قل من الشعر ما يخدمك ولا تقل ما تخدمه)[4] ويرى أنّ التهذيب والتنقيح بعد مرحلة الإنتاج الأولى ليس انصياعا للضرورة وليست عملية التعديل ضعف من الشاعر، فتنقيح البيت وإحكامه أشرف للهمة وأدل على القدرة[5] بل يكون ضعف الشاعر عند قبوله بالنص على علاته وشوائبه ؛لذلك لا يكون الشاعر مجوّدا حتى إذا سمح بالركيك من الشعر راغبا عنه مطرحا له[6] فالنص أمّا أن يكون قابلا للتنقيح والتهذيب والشاعر مُتمكّن من ذلك أو يكون غير قابل وفي الحالة الثانية يجب اطراح النص وتركه ، وذلك ليس دليلا للضعف، بل هو علامة على قابليّة الشاعر الغزيرة لإ نتاج الجيد وعدم تعكزه على كل يعرض له .

(1) -ينظر : ينظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج1 :210

(2) – المصدر نفسه :211

(3) – ينظر :المصدر نفسه :260

(4) – المصدر نفسه :123

(5) – ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج 1 :212

(6) – ينظر :العمدة :200

وجعل ابن سنان الخفاجي استدعاءات الوزن والقافية تحت مسمى الحشو فالكلمة عندما تأتي حشوا و (يكون المقصد بها إصلاح الوزن أو تناسب القوافي وحرف الروي)[1] وليس كل استدعاء لفظي لسد العوز الشكلي للقافية، أو الوزن ينتج عنه عناصر سلبية (فاعتبار الفائدة هو الأصل الذي يرجع إليه ويعول على النظر من جهته)[2] فقد يقع الحشو نتيجة الضرورة ولا يعرض لذكره فائدة غير استكمال الجانب الشكلي وهو عيب فاحش [3] أو قد يلعب دورا سلبيّا، فيؤثر في المعنى نقصا وفي الغرض فسادا [4] أو قد يأتي بزيادة معنويّة تخدم غرض النص وصوره الشعرية، وذلك هو المحمود المختار[5] فالضرورة تعد فاعلا مهما في تحريك وإذابة الجمود وتسييل التداعي اللغوي عندما يضغط العوز الشكلي على الشاعر فينشط ذهنه لتبرز أمامه خيارات سد هذا العوز لكن ، هذا السيل من التداعيات يحمل في طور انهماره، الغث والسمين من العناصر المقترحة لسد العوز الشكلي ، فيجب على الشاعر هنا أن لا يقبل كل مقترح ينتجه ضغط الضرورة وأن يختار منه ما يخدم غرضه ، وإن لم تثمر استدعاءات الضرورة عن ما يناسب نصه فعلى الشاعر ترك ذلك البيت رأسا[6].

لكنّ ابن سنان على الرغم من اعترافه بأثر الفعل القافية في تكوين اللغة الشعريّة في انتاج كثير من النماذج التي استشهد بها على أحكامه ومقاييسه إلاّ أنّه لا يشير إلى تلك الفاعليّة ، فهو يصف الظاهرة من دون البحث عن عللها من ذلك تأثير ضرورة القافية في إنتاج تراكيب تؤثر في فصاحة الكلام من جهة تركيبه، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر من الكامل [7] :

كانتْ فَريضَةُ ما تقول كما ... كان الزّناءُ فريضَةَ الرّجمِ

---

(1) – سر الفصاحة :146

(2) – المصدر نفسه :152

(3) – ينظر :المصدر نفسه:152

(4) – ينظر : المصدر نفسه :149

(5) – ينظر :المصدر نفسه :147

(6) – ينظر : المصدر نفسه :156

(7) ينسب للنابغة وليس في ديوانه

قلب المعنى فالرجم فريضة الزناء[1] فإنتاج التركيب الذي قلب المعنى هنا راجع إلى ضرورة الوزن والقافية، والأمثلة على ذلك في كتاب ابن سنان كثيرة ، كما نجد ابن سنان في أحد وقفاته يهمل أثر الوزن والقافية في تكوين اللغة الشعريّة في ما يورده من نماذج فيقول عن سبب إكثاره من النماذج الشعريّة دون النثريّة في دعم مقاييسه وأحكامه : (أمّا اقتصاري في أكثر ما أمثل به على المنظوم دون المنثور مع أن كلامي عليهما واحد فإنما أقصد ذلك لكثرة المنظوم واشتهاره ورغبتي في أنْ يسهل الوزن عليك حفظ ما أذكره فإنه داع قوى وسبب وكيد)[2] فاستنباط المقاييس والأحكام لا يعطي خصوصية للنظم مع وجود الضاغط الشكلي الفاعل في تكوين لغة الشعر ، فهو يساوي في هذا الجانب بين لغة الشعر ولغة النثر مع أنّ الاختلاف بين اللغتين واضح .

ثانيا : القافيةُ وامكانيّةُ الاستدعاءِ والتوليدِ الإيجابي للغةِ والمعاني الشعريّة

تنبه النقاد القدامى إلى فاعليّة الضرورة الشكليّة في انتاج اللغة والمعاني الشعريّة ، وأنّ هذه المعاني واللغة المُنتَجة بفعل الضغط الشكلي ، قد تولّد معانيا جديدة تخدم غرض النص وتزيد من فضاءات الدلالة والصور الشعريّة ، فالإنتاج الإجباري للغة الشعريّة كثيراً ما يخدم النص ، ويقدّم للشاعر معانٍ لم تكن تخطر بباله ، يقول الأصمعي (كلام العرب إنّما هو مثال شبيه بالوحي لأنّه موضع اضطرار ؛إذ كان على روي واحد ووزن واحد)[3] فالأصمعي يقرن التشبيه بالوحي بخاصية الضغط الشكلي ؛إذ تحفّز تلك الخاصية الشاعر على استنزال المعاني واستخراجها فتتجلى له معانٍ وصور لم تكن تخطر بباله لولا إلجاء الضاغط الشكلي ، فالوزن والقافية يستثيرا ن في الذهن (تاريخا سحيقا

(1) – ينظر سر الفصاحة : 115

(2) – المصدر نفسه :77

(3) حلية المحاضرة :131

مغمورا للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة .)[1]

فالضغط الشكلي ليس فاعلا سلبيا مطلقا ، فقد يكون هذا الحشو المُستدْعَى لسد العوز الشكلي (واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركاً من الرّضى أجزل حظّ، وذاك لإفادته إيّاك، على مجيئه مجيء ما لا يعوّل في الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترقبها، والنافعة أتتك ولم تحتسبها، وربّما رزق الطّفيليّ ظرفا يحظى به حتى يحلّ محلّ الأضياف الذين وقع الاحتشاد لهم، والأحباب الذين وثق بالأنس منهم وبهم)[2] فقد يكون (قدر الوزن فوق قدر المعنى، فيحتاج إلى إعمال الحيلة في ما يستحسن من الحشو، أو من المعاني التي يكون في اقترانها بالمعنى المقصود بالمقصد الأوّل تحسين للكلام وإبداع في حسن وضعه ونسقه وترتيب بعضه من بعض)[3] فالضغط الشكلي يدفع الشاعر إلى التفكير والتحايل الفني من أجل الإيفاء بالمتطلبات الشكلية فحرص الشاعر(على قافيته قد يقوده إلى توليد اشتقاقات لغوية جديدة وألفاظ قد تكون فصيحة سليمة ولكنّها غير مألوفة ولا شائعة)[4] فالقافية (تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله)[5] فتنتقل هذه الألفاظ بفضل الانتاج المُحفّز من قبل الضغط الشكلي إلى حيّز الاستعمال الإيجابي خاصة إذا كانت تدعم غرض النص أو تسهم في توسيع فضائه الدلالي ،فقد يكون استغلال الشاعر للخيارات التي تُكوّنها استدعاءات القافيّة سبيلا في دعم بلاغة النص ودليلا على تفوق الشاعر ، فمن الصفات التي ذكرها الأصمعى للنص الذي يجعل من صاحبه (أشعر الناس) أنْ

(1) سايكلوجية الشعر :9- 10

(2) أسرار البلاغة :25

(3) منهاج البلغاء :210

(4) دير الملاك : 332

(5) سايكلوجية الشعر :97

(ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى)[1] فانقضاء معنى البيت قبل استكمال شكله الخارجي يضع الشاعر تحت ضغط القافية ويدفع به نحو سد العوز الشكلي بمُكمّل لا يراعي فيه الجانب المعنوي؛ لا كتمال المعنى قبل الشكل ؛لذلك كان تجاوز الشاعر لهذا المأزق الفني دليلا على شاعريته من جهة ، وإضافة فنية تسهم في توسيع الفضاء البياني لمعنى البيت، وقد اصطلح النقاد والبلاغيون على تلك التقنية الفنية بمصطلح الإيغال وهو (أن ، يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر إليها ، في أن يكون شعراً ، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره)[2] والاتجاه الذي يسلكه الشاعر لشحن العوز الشكلي بدلالة تدعم غرض البيت هو التشبيه والمبالغة [3] فهو لا يأتي بدلالة جديدة أجنبية عن معنى البيت بل يأتي بما يزيد المعنى وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا[4]

إنّ الضغط الشكلي الوزن والقافية يعمل كمحفّز ومنبه للغريزة والطبع لتوسيع فضاء اللغة ويمنح الشاعر قوّة ودربة في انتاج وتوليد الاستعمالات والتراكيب الخارجة عن المعتاد في اللغة غير الشعريّة ،فالعمل الإبداعي تحت ضغط الشكل يعيد تشكيل قابلية الانتاج اللغوي لدى الشاعر ؛ لذلك وصف الخليل بن أحمد الفراهيدي الشعراء بأنّهم (أمراء الكلام، يصرّفونه أنّى شاءوا وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم: من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللّفظ وتعقيده، ومدّ مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته)[5]، ويؤكد ذلك حمزة بن الحسن الأصفهاني (360 هـ) ، فيبين أن المولّد للغة هو (قرائح الشعراء الذين هم أمراء الكلام بالضرورات التي تمرّ بهم في المضايق التي يدفعون إليها عند حصرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة، والإقواء

(1) – نقد الشعر :64

(2) – المصدر نفسه :62

(3) – ينظر : المنصف للسارق والمسروق منه :176

(4) – ينظر : الصناعتين :380

(5) –زهر الآداب وثمر الألباب ج3 :687

الذي يلحقهم عند إقامة القوافي التي لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في أواخرها)[1] فكثرة المعاني مع ضيق الإطار الشكلي يدفع الشعراء إلى التوليد في اللغة والانزياح عن التراكيب الشائعة (فلا بد من أنْ يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة؛ فمرّة يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عما جاءت عليه في الجبلة؛ لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها، ومرّة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار)[2] وهذه الألفاظ المولّدة تضيف إلى الخزين اللغوي مفردات جديدة فقد أنتجت ضرورة القافية مثلا مرادفات لكلمة الشكر هي : الشكم والشكد والشكب[3]

كما في قول طرفة من الكامل [4] :

أبلــــغْ قتــــادةَ غَيْـــــرَ ســـــائِلِه　　　منّــي الثــوَابَ وعَاجِــلَ الشُــكم

وقوله بعضهم من الهزج [5] :

أنـــاسٌ مـــا انقضـــوا حتّـــى　　　تقضّــــــى الحمـــــدُ والشــــكدُ

وقول مزرّ د من الخفيف [6] :

أنْــت أســديتَها إِلــيّ فــإِنْ أش　　　كــرْ ك عنْهــا فأنْــت موضــعُ شُــكْبِ

(1) – التنبيه على حدوث التصحيف :97

(2) – التنبيه على حدوث التصحيف :97

(3) – ينظر التنبيه على حدوث التصحيف :98-99، الشكم بالضم : الجزاء ، والشكب بالباء لغة فيه. و قيل: هو (العطاء) ، والشكد بالدال: العطاء بلا جزاء، :وقال الكسائي: الشكم: العوض. وقال الأصمعي: الشكم والشكد: العطية. وقال الليث: الشكم النعمى. وقال الجوهري: الشكم: الجزاء، فإذا كان العطاء ابتداء فهو الشكد. ينظر : تاج العروس ج 23 ص :469

(4) التنبيه على حدوث التصحيف :98 ، ديوان طرفة :78

(5) المصدر نفسه :98 والبيت مجهول النسبة .

(6) المصدر نفسه : 98 والبيت غير موجود في ديوان المزرّد

وهذه المفردات التي تولّدها ضرورة القافيـة، أو تغـير في اسـتعمالها المعهـود ، قـد يكون لها مناسبة دلاليّة لمحها الشـاعر، فتكـون بـذلك خيـاراً اختـاره الشـاعر وجهتـه إليـه الضرورة فالضرورة تعمل كمحفّز للاستدعاءات اللغويّة لتقدّمها أمام الشاعر ، فيختار مـا يناسب نصه ومن ذلك ردّ العلاف البغـدادي علـى الاصـفهاني حينمـا اعـترض علـى عسفه اللغة باستخدامه الجرد مكان الجرذ في قوله من البسيط :

تطـــردُ عنـــا الأذى وتحرُسُـــنا بالغيـــبِ مـــن خُـــنفُسٍ ومـــن جُـــرَد

فأجاب عن ذلك بأنّ اللفظ جاء (المعنى طبقاً له ألا ترى أنّ الجرد يجـرد في البيـوت مثل ما يجرده الجرذ في الصحارى)[1] فالضرورة هي التي استدعت ووضعت (جـرد) بـدل (جرذ) والشاعر استثمر ما لمحه من دلالة مختزنة في هذه اللفظة المُستدعاة ضرورةً ووظفهـا في بناء نصه .

ولا يجب على الشاعر أنْ يقبل كـلّ الاسـتدعاءات الـتي تجلبهـا القافيـة ، بـل يختـار المناسب منها ، وبذلك يكون وعي الشاعر حاضرا في أثنـاء بنـاء الـنص ، أمـا اذا عملـت الضرورة بمعزل عن الشاعر فقد يؤدي ذلك إلى تشويه البنيـة التركيبيـة أو الدلاليّـة للـنص أو انتكاس في انتاج الصورة الشعريّة .

إنّ اللغة وهي تعيد تشكلها تحت ضـغط الإطـار الشـكلي سـتُكوّن : مُنتجـا للغـة (شاعرا) قادرا على تجـاوز اللغـة العاديّـة مـن دون أن يخـرج عـن المقـاييس العامـة للغـة (وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها)[2]، ومستوىً لغويـا يتميّـز عـن المستوى اللغوي للنثر ليس في حالة إنتاجـه وهـو تحـت ضـغط الضـرورة فقـط ،بـل إنّ مستوى اللغة الشـعريّة وإمكاناتهـا يختلـف عـن مسـتوى اللغـة النثريـة ، حتّـى في حالـة الاختيار وإمكانية التحرك وتغيير التراكيب تحت ضـغط الشـكل، يقـول ابـن جـني : (ألا

---

(1)- التنبيه على حدوث التصحيف :99

(2) - الكتاب ج1 :32

تراهم يدخلون في قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها ليعدوها لوقت الحاجة إليها)[1] ويقول في موطن آخر (إنّ العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة أنسا بها واعتيادا لها واعدادا لها لوقت الحاجة إليها)[2] ويوضّح ابن عصفور(ت669 هـ) هذه النقطة بقوله : (إعلم أنّ الشعر لمّا كان كلاما موزونا تخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن وتحيله عن طريق الشعر ، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا ؛ لأنّه موضع ألفت فيه الضرائر.)[3]

فاللغة التي كونتها الضرورة الشعريّة أصبحت لغة تعم جميع مستويات الاستعمال الشعري ولا تختص بموطن الضرورة فقط فيمكن للشاعر أن يستخدم اللغة التي كونتها الضرورة في حالة الاختيار ، فالشعر كما يرى ابن عصفور (نفسه ضرورة , وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى)[4] فضرورة الوزن والقافية تدفع الشاعر في أوّل الأمر لإنتاج تراكيب ومفردات تخالف ما في اللغة النثرية لحاجته إليها في موطن الاضطرار لاستكمال عملية التكون الشكلي للشعر ، لكن تلك المفردات والتراكيب تبقى في الخزين اللغوي للشعراء وتكون متاحة لهم لاستعمالها في مواطن أخرى قد لا يكون ضغط الشكل فاعلا فيها ، إذا كان الشاعر يرى في اللغة التي أنتجتها الضرورة خيارا أسلوبيا يخدم نصه ، وقد أشار الشاطبي(ت790 هـ) لذلك بقوله : (قد تكون للمعنى عبارتان أو أكثر منها واحدة يلزم فيها ضرورة، إلاّ أنها مطابقة لمقتضى الحال، ومفصحة عنه على أوفى ما يكون، والتي صح قياسها ليست بأبلغ في ذلك من الأخرى ولا مرية في أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، إذ كان اعتناؤهم بالمعاني أشد)[5] .

(1) – الخصائص ج3 :63

(2) – المصدر نفسه :306

(3) – ضرائر الشعر :13

(4) – الاقتراح في أصول النحو :41

(5) – المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ج1 :495

كما إنّ تمرّس الشاعر تحت ضغط الضرورة يُكوّن مُنتِجا للغة يفوق المنتج العادي وإنّ كان قد يعد رضوخ الشاعر للضرورة عجزا وضعفا في حالة كونها هي الفاعل الأساسي في تكوين مساحة الانزياح ،إلاّ إنّ انتاج الشاعر للغة الضرورة يعد قوة وجانبا إيجابيا إذا كان دخول الشاعر في مساحة الإنزياح اللغوي مستندا إلى إرادة وتمكّن من قبل الشاعر وقد أشار ابن جني إلى هذه النقطة فقال : (فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها, وانخراق الأصول بها, فاعلم أنّ ذلك على ما جشّمه منه وإن دلَّ من وجه على جوره وتعسفه, فإنّه من وجه آخر مؤذِن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته, ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام, ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام)[1] ففاعلية الضرورة تكون حاضرة على مستوى الإبداع ومستوى المُبدِع ،فهي تعمل على تكوين لغة خاصة ولدتها لحظة الاضطرار ، لتدخل بعد ذلك في رصيد اللغة الشعرية المتاحة للشاعر وتعمل الضرورة على مستوى المُبدِع فتعدّ ذاتا قادرة على توليد الالفاظ والتراكيب في لحظة الاضطرار دون الخروج عن المقاييس العامة وقادرة على استحضار ما ولدته الضرورة وأضافته إلى خزين اللغة الشعريّة واستعماله في حالة الاختيار .

وإنتاج اللغة بفعل الضغط الشكلي يفقد جانبه الإيجابي إذا تجاوز الشاعر كل مقاييس وحدود اللغة بدعوى الفرق بين لغة النثر ولغة الشعر (فلا بدّ من حد يقف عنده الشاعر، وينتهي إليه الفرق بين النظم والنثر، فيزول هذا الأساس الذي مهّده، والأصل الذي قرّره، ويرجع الى ما قالت العلماء فيه، وما أجيزَ للمضطر من التسهيل، وفُضِّل به النظمُ من التسامح.)[2]

(1) – الخصائص ج3 :395

(2) – الوساطة بين المتنبي وخصومه :453

أمّا الحاتمي (388هـ) فيشير إلى أنّ الضرورة قد تكون فاعلا إيجابيا في انتاج المعاني والصور الشعريّة ، فالعناصر التي تستدعيها ضرورة الوزن والقافية كحشو مُكمّل لبنية الوزن أو لإكمال البناء التركيبي المُنتج للقافية بوصفها بنية مستكملة لشروطها الفنية قد تدعم الصورة الشعريّة للبيت ، وتسهم في إعطائها فضاء أوسع ، فقد وضع الحاتمي بابا تحدّث فيه عن جماليات الحشو الذي جاء ؛لإقامة الوزن ووصف هذا الباب بأنه : (لطيف جداً، لا يتيقظ له إلاّ من كان متوقّد القريحة متباصر الآلة، طِباً بمجاري الكلام، عارفاً بأسرار الشعر متصرّفاً في معرفة أفانينه)[1] فإمكانية عزل الحشو عن بنية النص الأصلي والكشف عن فاعليته في دعم أو تهشيم جمالية النص تحتاج إلى إمكانات ذاتيّة كتوقّد القريحة وتباصر الآلة ، أو مكتسبة كالمعرفة بمجاري الكلام وأسراره وأفانينه، فالقول(بزيادة لفظة في العبارة ينبغي أنْ يسبقه درس دقيق لها ، وتفكير طويل لمعانيها وما يمكن أنْ تؤديه من وظيفة في التركيب ، فقد تحكم على كلمة ما بأنّها زائدة ، ولكن التدقيق في التركيب يثبت أنّ الكلام يحتاج إليها ، وأنّ خروجها يخل بمعناه)[2] ؛ولذلك ذهب ابن الأثير(تـ637هـ) إلى إنّ اللفظة إذا وردت (في كلام مشهور له بالفصاحة والبلاغة فالأولى أن تحمل تلك اللفظة على معنى فإن لم يوجد لها معنى بعد التنقيب والتنقير والبحث الطويل قيل هذه زائدة دخولها في الكلام كخروجها منه .)[3]

ومن الأمثلة التي ذكرها الآمدي للحشو كعنصر جمالي في البيت الشعري الذي أنتجته الضرورة الشكليّة قول امرئ القيس من الطويل [4] :

كأنّ عيونَ الوحشِ حولَ خبائِنا وأرحلِنا الجزعُ الذي لم يُثقّبِ

(1) حلية المحاضرة في صناعة الشعر ج1 :190

(2) – النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :260

(3) – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج2 :164

(4) ديوان امريء القيس :53

فلو تخلى امريء القيس عن الحشو الذي انتجته ضرورة الوزن وقال: (كأن عيون الوحش الجزع الذي لم يثقب، واستقام الوزن بذلك، لكان التشبيه تاماً واقعاً، فلما لم يقم الوزن، أورد في المعنى زيادة بارعة، رائعة؛ لأنّ قوله حول خبائنا وأرحلنا إخبار عن كثرته، وتمدّح منه بأنه مرزوق في صيده)[1] فالمعاني التي أنتجتها الضرورة ،وإنْ كانت بمعزل عن إرادة الشاعر إلاّ أنّها أضافت فضاء دلاليّا جديدا للصورة الشعريّة ولم يكن ذلك الحشو الذي فرضته الضرورة مجرّد رقعة صوتيّة؛ لاستكمال بنيّة الوزن أو القافية ؛ لذلك أخرج من جماليّات الحشو الذي تنتجه الضرورة ما لم يضف جديدا يخدم المعاني والصور الشعريّة للنص كما في قول أبي العيال الهذلي من الوافر [2] :

ذَكَرْتُ أخِي فَعَاوَدَنِي   صداعُ الرَّأْسِ وَالوَصَبُ

فذكر الرأس، مع ذكر الصداع، حشو لا فائدة معنوية له، ولو طرحه لاستغنى عن إيراده[3] فما تستدعيه الضرورة يجب أنْ يساهم في تثمير دلالة النص ؛لذلك ينصح الحاتميّ الشاعر عند بناء قوافيه : أن (يسوق البيت إلى القافية لطفاً، حتى يكون لفقه وطبقه، فإنّه إذا اعتمد ذلك، وقعت القافية مستقرة غير قلقة ولا نافرة)[4] فالبيت في بداية تكوّنه يجب أن يراعي دلالة القافية، والاحتمالات التركيبية لإنتاجها وبتلك الطريقة يتكامل البيت تركيبا ودلالة مع القافية دوان أن تقطع استدعاءات الضرورة تلك الانسيابية .

إنّ الحاتميّ يقرّ بضرورة الوزن والقافية كمنتج ومُستدعٍ مُحتمل للتراكيب والمعاني الشعريّة ،لكنّه لا يرى للشاعر أنْ ينساق وراء استدعاءاتها ، بل يجب عليه أنْ يتبع تقنيّة

(1) المصدر نفسه : 191

(2) رواية البيت في شرح أشعار الهذليين : ذكرت أخي فعاودني ردام السقم والوصب .ينظر : شرح أشعار الهذليين ج1 :424.

(3) ينظر :حلية المحاضرة في صناعة الشعر ج1 : 191

(4) المصدر نفسه :236

في عملية الإبداع الشعري تقطع الطريق عن تلك الاستدعاءات التي قد لا تنسجم مع مراد الشاعر وبنية النص، فعمليّة تمييز وفرز ما يتكامل جماليّا مع النص من إستدعاءات الضرورة أمر لا يحذق فيه إلّا فئة متميّزة .

إنّ الضغط الشكليّ للقافية لا يعمل في إنتاج مفردات أو تراكيب جزئيّة قد تسهم في دعم غرض النص، بل قد يكون هذا الضغط منتجا للبيت بكامله ومن ذلك ما ذكره قدامة بن جعفر ضمن باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت وسمّاه التوشيح ، (وهو أنّ يكون أوّل البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به، حتّى أنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أوّل البيت عرف آخره وبانت له قافيته)[1] وسمّى من بعد قدامة هذه التقنية بالتمكين [2] وهذا (التمكين في الواقع لا يأتي من كلمة القافية ذاتها بل من بنية البيت التي مهّدت لها ، وهذا يعني أنّ القافية فرضت شكل بنية البيت و تقنياتها)[3] إنّ الانتاج الإيجابي للنص تكون القافية فيه متمكنة يأتي من مراعاة الضغط الشكلي للقافية نفسها ؛ لذلك اختار حازم القرطاجني بناء البيت بأسره على القافية على المذهب الآخر وهو بناء القافية على البيت [4]؛ لأن المذهب الأوّل يجعل من القافية فاعلا إيجابيا في انتاج النص أمّا المذهب الثاني فاحتمال الإنتاج السلبي فيه أكثر ؛لأنّ مساحة التصرف والامكانات تضيق على الشاعر فيؤدي ذلك إلى عدم استطاعة الشاعر التحكم في المعنى فتتبع المعانيالألفاظ [5] وتلك الألفاظ بذاتها غير مرادة للشاعر بل فرضها الضغط الشكلي الذي أنتجته تقنية بناء القافية على البيت .

لقد شعر النقاد القدماء بخطورة دور القافية وأهميته في إنتاج اللغة الشعرية، على المستوى السلبي ،أو الإيجابي ، لكنّهم في وقفاتهم التطبيقية لا نجد في الأعمّ الأغلب

(1) - نقد الشعر : 63

(2) – ينظر تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر :224

(3) – في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية :45

(4) – ينظر منهاج البلغاء :281

(5) – ينظر منهاج البغاء:281

حضورا لدور القافية في إنتاج النص ،أو أي تحليل جاد لما تنتجه القافية من بنى وتراكيب ،أو توضيح لمدى فاعليتها في بناء أو تشظي الدلالة ، بل إنّ النظرة العامة عند أغلب النقاد هي الحكم بالتكلّف على ما ينتجه الضغط الشكلي للقافية ، وهذا الحكم المسبق قد يكون سببا في عدم وجود تحليلات تبين الجانب الإيجابي موازية لمثيلتها في البنى السلبية المُنتجة ، فمتى تيقن الناقد بوجود عنصر أنتجه الضغط سارع بالحكم عليه بالتكلّف من دون النظر إلى ما يمكن أنْ يؤديه هذا العنصر من دلالات داخل بنية النص ،فالناقد في هذا الحالة يحكم على ملابسات الإنتاج لا على اللغة المُنتجة ، كما أنّ حكمهم المسبق على ما تنتجه القافية بالتكلف وعزوفهم عن تقديم تحليلات تبيّن إمكانات تلك العناصر الإيجابية ، على الرغم من تسليمهم بمبدأ إمكانية الضغط الشكلي في الإنتاج الإيجابي هو حكمهم على النص وفق مدى تحقق النموذج وهو النص المطبوع الذي ينتظم فيه النص كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف [1] .

(1) – ينظر المصدر نفسه :182

المبحث الثالث

القافيةُ بوصفها ضرورةً لغويّة

تشكّل القافية مع الوزن ضاغطا شكليا قد يلجئ الشاعر أحيانا إلى مفارقة الاستعمال اللغويّ الاعتيادي والانحراف عنه من أجل الإيفاء بمتطلباتها ، ولم يفرّق النحاة والنقاد بين الضرورة التي تنتجها القافية والضرورة التي ينتجها الوزن، بل بحثتا تحت عنوان واحد هو : الضرورة الشعرية ، على الرغم من وجود خصوصيّة في لغة القافية نتيجة موقعها وطبيعتها، تجعلها ضرورة زائدة عن الضرورة التي ينتجها الوزن (فالقوافي أجمعت الشعراء على أنْ تستعمل فيها أشياء لا تستعمل في حشو البيت .)[1]

إنّ ضروب التغيرات اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر للإيفاء بمتطلبات الوزن (هي إسكان متحرّك أو تحريك ساكن أو زيادة في اللفظ أو نقص منه أو عدل صيغة إلى أخرى أو تقديم أو تأخير أو إبدال لفظة مكان أخرى أو اجتماع أكثر من واحد من هذه التغييرات)[2]، لكنّ هذه التغيرات عندما تقع في منطقة القافية تضاف إليها قيود أخرى يتطلبها انسجام القوافي، فنوعيّة الحركة أو الحرف لها أهمية عند إجراء تلك التغيرات في منطقة القافية، فالتغير في منطقة الردف أو التأسيس أو الروي مقيد بنوعية الحرف فالضرورة التي تطلبها منطقة القافية يجب أنْ تراعي تلك الخصائص ، فالحركة في منطقة الوزن المعتبر قيمتها لا نوعها كما أنّ الحرف الساكن في منطقة الوزن لا يفرق كونه حرف مدّ أو غير مد لكنّ في موضع الرّدف والتأسيس ضمن منطقة القافية تقيّد نوعية الحرف ،فالقافية تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على الوزن الشعري والتوازي المقطعي والاتفاق في المجال الدلالي والنحوي هذين العنصرين هما التكرار المقطعي الذي تفرضه الكلمة الأخيرة والتماثل الحركي في أجزاء معينة.[3]

---

(1) اللامع العزيزي ج1 :597

(2) – منهاج البلغاء :188

(3) – ينظر الجملة في الشعر العربي :93

وهذا التكوين اللغوي الخاص للقافية جاء للإيفاء بالمتطلبات الموسيقية، فللقافية (إلى جانب وظيفتها الإيقاعيّة قيمة موسيقية خاصة)[1] وهذه القيمة الموسيقية جاءت لتطوّع اللغة للغناء ،لذلك كان للألف والواو والياء أحكام خاصّة في منطقة القافية فلا (يُمدّ في الغناء وسائر الألحان حرف سواهن)[2] وعند عدم إرادة الترنّم – والترنّم (زيادة في الصوت وتطويل فيه ويكون في الغناء والتطريب ومظنته القوافي)[3] – يأتون بتنوين مكان أحرف الأطلاق (فإذا انشدوا ولم يترنموا جاؤوا بالنون في مكانها)[4] لكنّ تلك النون لا تخلو من القيمة الموسيقية فهذا التنوين يستعمل في القوافي (للتطريب معاقبا بما فيه من الغنة لحروف المدّ واللين وقد كانوا يستلذون الغنّة في كلامهم)[5] والشعر العربي وضع للغناء والترنّم[6] فأصل الكلام هو النثر فلما احتاجت العرب إلى الغناء بمآثرها وضعوا الشعر [7] إلاّ أنّ تحقّق الخاصيّة الغنائيّة بأقوى مظاهرها يكون في منطقة القافية نهاية البيت[8] ولذلك سمّوا القافية السليمة من الفساد النّصب (؛لأ نّها وردت في شعر تام سليمة من العيوب تكاملت أجزاء شعرها وترنّم بها والنصب الغناء)[9] فأصبحت خاصية القافية في المقام الأول خاصيّة إنشاديّة موسيقيّة [10] فكان نتيجة لذلك أن تكون للقافية لغة متميزة وضرورات مختلفة فإنشاد (الشعر والتغنّي به جزء من تشكيله الفني

(1) – موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية : 104

(2) – شرح كتاب سيبويه للسيرافي ج5 :395

(3) – ارتشاف الضرب ج2 :827

(4) – مغنى اللبيب 447

(5) – شرح المفصل لابن يعيش ج5 / 157

(6) – ينظر الكتاب :ج 4 : 206

(7) – ينظر : الممتع في صنعة الشعر :11

(8) – ينظر كتاب القوافي للأخفش :20

(9) – سفر السعادة وسفير الإفادة :ج2 :876

(10) – ينظر الشعرية العربية :13

وإعادة انتاجه)[1] وبذلك أصبحت القافية (ذات نظام مخصوص بها يستجاز فيها مالا يستجاز فيغيرها.)[2]

وقد أشار النحاة إلى ما يتطلبه الأداء الغنائيّ للشعر في منطقة القافية من لغة خاصة ،فقد عقد سيبويه بابا بعنوان وجوه القوافي في الانشاد ، فذكر أنّهم إذا ترنّموا (يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون؛ لأنّهم أرادوا مدّ الصوت)[3] أمّا إذا انشدوا ولم يترنّموا (فعلى ثلاثة أوجه: أمّا أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي ما نون منها وما لم ينون على حالها في الترنم، ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء ، وأمّا ناس كثير من بني تميم فإنّهم يبدلون مكان المدّة النون فيما ينون وما لم ينون، لمّا لم يريدوا الترنّم أبدلوا مكان المدة نوناً ولفظوا بتمام البناء وما هو منه، كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المد)[4]

والوجه الثالث (يجروا القوافي مجراها لو كانت في الكلام ولم تكن قوافي شعرٍ، جعلوه كالكلام حيث لم يترنّموا، وتركوا المدة لعلمهم أنّها في أصل البناء)[5] فكلّ هذه التغيرات اللغوية أنتجتها طبيعة القافية الغنائية، كما أنّ الأداء الغنائي لا يقتصر على الحرف الأخير فيجوز أن يكون الترنّم قبل حرف الروي [6] فالغناء والترنم يقتضي بعض التغييرات في الأبنية[7] فالطبيعة الغنائية للقافية تتطلب لغة ومتطلبات خاصة زائدة عن ما يتطلبه الوزن ، بل إنّ الوزن نفسه قد يضيف قيودا زائدة على القافية تحدد من

---

(1) في التشكيل اللغوي للشعر :86

(2) – الجملة في الشعر العربي :112

(3) – الكتاب ج4 :204

(4) المصدر نفسه :206– 207

(5) – الكتاب ج 4 :208

(6) – شرح كتاب سيبويه للسيرافي ج5 :78

(7) – ينظر : الجملة في الشعر العربي :115

امكانات التنوع الإيقاعي في منطقة القافية ، فقد يلزم الردف في بعض الضروب كفعولن في الطويل وفعْلن في البسيط ليكون المدّ في حرف الردف معوضا عن النقص الوزني [1].

ومما يجعل للقافية خصوصيّة في لغتها وضرورتها عن الوزن مالها من أهمية خاصة أدت إلى اعتناء النقاد والشعراء بها فوصفوا القوافي بأنّها حوافر الشعر[2] وجزار الأشعار[3] والعناية بالشعر إنّما بالقوافي (فالقافية عندهم أولى والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه)[4] والعرب تنظر في (فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وابرازه واتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي)[5]والإصابة والخطأ يكون أظهر عندما يقع في منطقة القافية لما تختص به تلك المنطقة من فضل العناية[6] كما أنّ دلالة الكلمة تكون ذات حساسيّة شعرية أعلى عند ورودها في منطقة القافية (؛لأنّها موضع قطع وسكون ووقف على ما مضى واستئناف لما يأتي)[7] ولذلك مدحوا الشاعر الذي يتغلب على ضرورة القافية فقد قُدم العشى لأنه قال في كل عروض وركب كل قافية[8] ولذلك ميّز النقاد بين المخالفة في العروض والمخالفة في القافية فجعلوا الكسر العروضي مخرجا للنص من جنس الشعر أمّا الخلل في القافية الذي يخرق التناسق ، فيبقى النص ضمن جنس الشعر لكنّه يؤثر على المستوى الجمالي للنص [9]

---

(1) – ينظر القوافي للأخفش :111

(2) – ينظر البديع في نقد الشعر :289

(3) – ينظر محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ج1 :110

(4) – الخصائص ج1 : 85

(5) – العمدة ج1 :129

(6) – ينظر : سر الفصاحة :156

(7) المصدر نفسه : 182

(8) – فحولة الشعراء : 39

(9) – ينظر مسائل الانتقاد :54

كل هذه الحقائق تجعل من دراسة ضرورة القافية - في سياق أثر القافية في إنتاج اللغة الشعرية - أمرا ضروريّا ، ودخولها مع الوزن في عموم مباحث الضرورة لا يلغي هذه الأهمية أو يهمشها فالقافية عنصر فاعل ذو خصوصية في إنتاج الضرائر الشعريّة ،فهي فضلا عن قيمتها الموسيقية المجردة ،قيد معجمي ونحوي.[1] وقد بيّنا في المبحث السابق أثر القافية في إنتاج المعاني واللغة الشعرية ، وسنوضح في هذا المبحث المو قف النقدي من ذلك الإنتاج.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الضرورة لا تعمل على الجانب اللغوي فقط أي لا تنتج تراكيب وجمل مخالفة قواعديا للمعيار النحوي أو الصرفي العام فقط، بل تعمل تلك الضرورة على الجانب الفني أي تعيق الشاعر عن تحقيق ما يريده من صور ومعان شعريّة من دون أنْ يخل ذلك بالجانب اللغوي المعياري ، وقد تعمل الضرورة على المستويين معا عندما تعيق الشاعر عن تحقيق الصور والمعاني وتجبره في الوقت نفسه على مخالفة الجانب المعياري للغة ، والنقاد القدامى لم يفرقوا في تعاملهم مع ضغط القافية والوزن بين هذين المستويين ووضعوهما جميعا في خانة التكلف والضعف الشعري .

أولاً : مستويات الحكم الجمالي للضرورة ضمن الخطاب النحوي

وصف القزاز القيرواني(412هـ) الضرورة الشعريّة بأنّها عيب من عيوب الشعر التي تُدرس ضمن خطاب التقعيد النحوي [2] والمستوى النحوي سابق للمستوى النقدي ، فالنقد يبحث في المستوى الجمالي للتركيب أمّا النحو فيبحث في مستوى صحة التركيب وسلامته[3] واعتماد أكثر النحاة في تقوية، أو تضعيف الضرورة يرجع إلى الصنعة النحوية ،فجميع ما يحدث في الضرورة معقود(برد فرع إلى أصل أو تشبيه غير

(1) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي :70

(2) – ينظر : ما يجوز للشاعر في الضرورة :117

(3) – ينظر :لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية :90

جائز بجائز)[1] يقول ابن السراج : (اعلم: أنّ أحسن ذلك ما رد فيه الكلام إلى أصله وهو في جميع ذلك لا يخلو من زيادة أو حذف فالزيادة صرف ما لا ينصرف وإظهار التضعيف وتصحيح المعتل ويتبعه في الحسن تحريك الساكن في القافية بحركة ما قبله)[2]، فكّلما(كانت الضرورة قريبة من الأصل، أو واضحا فيها وجه الشبه كانت حسنة وإذا لم تكن كذلك كانت مستقبحة)[3]،أي أنّ (ما أصّله النحاة من ضوابط وقواعد هو المعيار في الحكم على أيّ ضرورة بالحسن والقبح)[4] إلاّ أنّ الصنعة النحويّة في الحقيقة لم تكن الضابط الأوحد للحكم بالتحسين والتقبيح على لغة الضرورة ، فقد يدخل الذوق الشخصي أو السياق ، لتغيير مجرى الحكم ، وقد جعل ابن جنّي ذوق العرب هو المرجع في تصنيف الضرورة إلى حسنة ،أو قبيحة (فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا)[5] ووفق ذلك تكون الصناعة النحويّة مجرد تفسير لأسباب الحسن أو القبح لا حكما به ، كما أنّ الصناعة النحوية نفسها لا تقدّم حكما بعيدا عن الذاتية ،(فقد تتحول الضرورة بسبب التأويل والتقدير إلى غير ضرورة)[6]، فيصبح ما يعده أحدهم (ضرورة يعده الآخر اختيارا أو لهجة ، أوخطأ)[7] .

وليس كلّ ضرورة مباحة للشاعر فمنها (ما يحسن أنْ يستعمل ويقاس عليه ومنها ما جاء كالشاذ)[8] ، فبعض هذه الضرورات (حسن مطّرد وبعضها مطرد ولكن ليس

---

(1) المقاصد الشافية ج2 :266

(2) الأصول في النحو ج3 :435

(3) – لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية :122

(4) – ضوابط الفكر النحوي ج1 :491

(5) – الخصائص ج1: 325

(6) – الضرورة دراسة لغوية نقدية :555

(7) المصدر نفسه:556

(8) – الأصول في النحو ج2 :435

بالحسن الجيد وبعضها يسمع سماعا ولا يطرد)[1] فالجائز من الضـرورة نوعـان أحـدهما حسن والآخر دونه ، وقد جعل ابن عصفور الكثرة ضابطا للقياس على الضرورة فيجـوز (القياس على ما كثر استعماله منها ، ومالم يكثر استعماله فلا سبيل إلى القيـاس عليـه)[2] كذلك جعل الشاطبي(790هــ) الكثـرة ضـابطا للقيـاس علـى الضـرورة[3] ويُلمـح هـذا الاتجاه في جعل الكثرة ضابطا للقبـول إلى الاحتكـام إلى الذائقـة الجمعيـة الـتي تقبـل لغـة الضرورة ، إلاّ أنّ الكثرة ليست هي الضابط لدي جميع النحاة في تقبّل الضـرورة والقيـاس عليها ، فقد تكون الصنعة النحوية هي الحكم في ذلك يقول ابن حيان (806هــ) شـارحا ذلك : (والضرائر كلها معلّلة بتغير الكلمة عن قياسها المستعمل، والعدول بهـا إلى قيـاس آخر كان لها في الأصل فرفض ، أو إلى قياس غيرها بضرب من الشـبه بينهمـا ، ولا يجـوز ترك قياسها والعدول عنه إلى مالا وجه له ، لأنّ ذلك لحـن والاضـطرار مصـون عنـه)[4] فليس كثرة النص هي الحكم بالتحسين والتقبيح أو القياس ، بل الصنعة النحوية معـاودة أصل أو تلمس شبه.

وقد كان الخليل بن أحمد قد وسّع من صلاحية الشعراء في الاستعمال اللغوي، فهـم (أمراء الكلام، يصرّفونه أنّى شاءوا؛ وجائز لهم مـا لا يجـوز لغيرهـم: مـن إطـلاق المعنـى وتقييده، ومن تصريف اللّفظ وتعقيده، ومدّ مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بـين لغاتـه، والتفريق بين صفاته)[5] وأباح الأخفش للشعراء أن يستخدموا الضـرورة في لغـتهم غـير الفنيّة (؛لأنّهم قد اضطروا إليه في الشعر فجرت ألسنتهم على ذلك)[6] والضـرورة عنـد جمهور النحاة لا تعني العجز الأسلوبي وتقبل الخيار الوحيد جـبرا أمـام الضـغط الشـكلي

(1) – ضرورة الشعر :34- 35

(2) – ضرائر الشعر :311

(3) – ينظر:المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ج6 :426

(4) – النكت الحسان في شرح غاية الاحسان :314

(5) – زهر الآداب وثمر الألباب :ج3 :687

(6) – ضرائر الشعر :25

فلا (يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ ، وإلاّ كـان لا توجـد ضرورة؛ لأنّه ما من لفظ أو ضـرورة إلاّ ويمكـن إزالتهـا ونظـم تركيـب آخـر غـير ذلـك التركيب وإنّما يعنون بالضرورة أنّ ذلك من تراكيبهم الواقعـة في الشـعر المختصـة بـه ولا يقع ذلك في كلامهم النثر وإنّما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام)[1]

و جعل علي بن سليمان اليمنى (ت599 هـ) الضرورة تحـت ثلاثـة أصـناف ذات طابع قيمي جمالي ، فجعل الصـنف الأوّل (خفيفـا علـى القلـوب شـائعا في الأسمـاع لا ينقص الشعر ولا يـذمّ بركوبـه الشـاعر)[2] والصـنف الثـاني (ينتهـي في الـرداءة ويلـزم صاحبه الذمّ ويُذهب بهجة الشعر)[3] والصنف الثالـث (يقـع بينهمـا في درجـة التوسـط وهو محتمل لما فيه من الضعف)[4] ولا يخفى ما في قولـه في الصـنف الأوّل (خفيفـا علـى القلوب) وفي الصنف الثاني (يُذهب بهجة الشعر) من أثر للحكم الجمالي خـارج معيـار الصنعة النحويّة كما أنّ الصنف الثالث يوحي بأنّ الحكـم النحـوي علـى لغـة الضـرورة بالحسن أو القبح ليسا حكما جازما ،فهذا الصنف قابل للنزول (وهو محتمـل لمـا فيـه مـن الضعف) إلى مستوى القبح ؛ لـذلك (توجهـت مسـألة التحسـين والتقبـيح في الضـرورة الشعرية عند المتأخرين عن اعتبارات لا تلزم فيها فكرة الأصل)[5] وتابعوا تقسـيم حـازم القرطاجني للضرورة إلى حسنة وقبيحـة وفقـا لاسـتيحاش الـنفس لهـا (فالحسـنة: مـا لا تستهجن ولا تستوحش منه النفس كصرف مالا ينصرف, وقصر الجمـع الممـدود, ومـدّ الجمع المقصور والقبيحة: ما تستوحش منه النفس وتستقبحه كتنوين أفعل)[6] .

(1) – همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ج3 :273

(2) – كشف المشكل في النحو ج2 :528

(3) – المصدر نفسه :528- 529

(4) – المصدر نفسه :529

(5) – الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية :47

(6) – همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ج3 :274

فمن الضرورات الحسنة التي يحتمل ورودها في منطقة القافية قصر الممدود[1] (وقد أجمع على جوازه النحويون)[2] وهذه الضرورة كما تقع في الحشو تقع في منطقة القافية عندما يكون الرويّ ألفا نحو قوله من المتقارب [3] :

وأضحتْ ببغدانَ في منزلٍ لهُ شرفاتٌ دُوينَ السَما

والضغط المُلجيء إلى هذه الضرورة في الحشو هو ضغط وزني أمّا في القافية فهو ضغط وزني وصوتي ، فاللغة المُنتجة في منطقة القافية تحقق التناسب الصوتى لحرف الروي.

وقد ضيق الفراء هذه الضرورة فذهب الفراء إلى (أنّه لا يجوز أنْ يقصر من الممدود ما لايجوز أن يجيء في بابه مقصورا)[4] فيجوز عنده (قصر الممدود الذي يجيء في بابه مقصورا نحو الحداء والدعاء ؛لأنّه قد جاء البكا مقصورا أو نحو لفظ الغطاء والكساء والعطاء ؛لأنّها أسماء لأشياء لا يوجب القياس مدّها)[5] و تحسين النحويين لهذه الضرورة جاء لموافقتها أصل من أصول الصناعة النحويّة في باب الضرورة ، وهو رد الاسم إلى أصله[6] بالإضافة إلى الدور الوظيفي التي تؤديه اللغة المُنتجة من ضرورة القصر وهو التخفيف [7] ويمكن أنّ نضيف للتخفيف دورا وظيفيّا آخر هو اتساع الأفق المعجمي للقوافي المقصورة .

(1) – ينظر : كشف المشكل في النحو ج2: 529

(2) – ضرورة الشعر :92

(3) – ينظر : ما يجوز للشاعر في الضرورة :292 والبيت ينسب إلى بي صفوان الأسدي ، ينظر : أمالي القالي ج 2 :237

(4) – ضرورة الشعر : 93

(5) – ضرورة الشعر :94

(6) – ينظر : ضرائر الشعر :116

(7) – ينظر : ضرورة الشعر :99

كما يمكن إضافة سبب آخر لتحسين هذه القافية ، وهي عدم تأثيرها على المعنىفهي (من الضرائر اليسيرة التي لا يترتب عليها - في الغالب – اختلاف إعراب أو تغيير معنى)[1] والتفسيرات التي قدمها النحاة لهذه الضرورة هي تفسيرات صناعيّة، فلم يحاولوا أن يفسروها (تفسيرا نصيّا أي مرتبطا بالنص ولكنّه تفسير مقرون بالصنعة النحويّة)[2].

ومن الضرورات الحسنة إشباع الحركات حتّى يصرن حروفا[3] وهذا النوع من الضرورة محتمل للورود في الحشو وفي منطقة القافية، لكن ورودها في الحشو يكون لإقامة الوزن فقط أمّا ورودها في القافية فيضيف فائدة أخرى وهي تسوية القافية وتحقيق المناسبة اللحنية يقول ابن فارس : (العرب تبسط الاسم والفعل فتزيد في عدد حروفهما، ولعلّ أكثر ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه)[4] فتسوية القافية تشير إلى الجانب اللحني ومن الأمثلة التي يوردها النحاة للإشباع في منطقة القافية قول الشاعر من البسيط :[5]

تَنْفِي يَداها الحَصَى في كلّ هاجرة　　　نَفْيَ الدَّنانَيرِ تَنقادُ الصَّياريفِ

والمسوّغ النحوي لهذه الضرورة هو المشابهة يقول سيبويه (وربّما مدّوا مثل مساجد ومنابر ، فيقولون مساجيد ومنابير شبهوه بما جمع على غير واحد)[6] والذي يدعم وضع هذه الضرورة في صنف الضرورات الحسنة هو كثرة الورود فالشواهد (على اشباع

(1) – الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين :500

(2) – ظواهر نحوية في الشعر الحر : 71

(3) – ينظر : كشف المشكل في النحو ج2 :531

(4) – الصاحبي في فقه اللغة :173

(5) – ينظر : ضرورة الشعر للسيرافي :73 ، ديوان الفرزدق :570

(6) – الكتاب ج1 :28

الضمة والفتحة والكسرة كثيرة جدا)[1] فالكثرة تبيح الاستعمال فلا ينقاس من الضرائر إلاّ ما كثر. [2]

أمّا ابن السراج (316هـ) فيرى غير ذلك ، فقد وضع إشباع الحركة حتّى تصير حرفا تحت قسم ما جاء كالشاذ الذي لا يقاس عليه[3] وهذه الزيادة على الرغم من تأديتها وظيفة الاستكمال الوزنية واللحنية، فأنها قد تؤدي وظيفة دلاليّة خاصة في منطقة القافية سنعرض لها في مبحث قادم .

والفرق بين الإشباع في الحشو والإشباع في منطقة القافية هو أنّ الإ شباع في منطقة القافية ذو طبيعة غنائية تمنح الشاعر مساحة من التصرف اللحني يمكن أنْ يوظفها ويمنحها بعدا دلاليا، أمّا في الحشو فوظيفته وزنيّة ، ليس لها من الإمكانات اللحنية ما لهذه الظاهرة في منطقة القافية .

ومن الضرورات الحسنة تخفيف المشدّد في القافية[4] فيجوز للشاعر (تخفيف كلّ مشدد في قافية ؛لأن الذي بقي يدلّ على أنّه قد حذف منه مثله ،وإنّما أنقصته القافية؛لأن الوزن تم)[5] والموجب للضرورة هو سبب وزني يتعلّق بمنطقة القافية الوزنيّة بوصفها ضربا ، والجنوح إلى الضرورة هو لتفادي التداخل الوزني بين أضرب القصيدة المنتمية إلى بحر معيّن ،ففي قول طرفة من الرّمل[6] :

أَصَحَوْتَ اليوم أَمْ شاقتكَ هِرّ   ومِنَ الحُبِّ جُنُونٌ مُسْتَعِرْ

(1) – أسرار العربية :59

(2) – ينظر : ضرائر الشعر :311

(3) – ينظر الاصول في النحو ج3 :45

(4) – ينظر : كشف المشكل في النحو ج2 :533

(5) – الأصول في النحو ج3: 448

(6) ديوان طرفة :39

يؤدي التشديد إلى انتاج ضرب على وزن فعولن والقصيدة مبنية على الضرب فعل[1]

ومن الضرائر المستحسنة تثقيل المخفف [2] يقول سيبويه): من العرب من يثقل الكلمة إذا وقف عليها ولا يثقلها في الوصل فإذا كان في الشعر فهم يجرونه في الوصل على حاله

نحو سبسبّا وكلكلّا ؛ لأنهم قد يثقلونه في الوقف فأثبتوه في الوصل)[3] وقد جعلها السيرافي [4] (368هـ) وابن عصفور[5] من ضرائر الزيادة ولم يعدها بعض النحويين ضرورة ، منهم الزمخشري [6] (538هـ) وابن مالك([7] (672هـ) والرضي [8] (686هـ)، والضاغط المؤدي إلى هذه الضرورة هو ضاغط وزني متعلق بمنطقة القافية ، فعدم التثقيل قد يؤدي إلى كسر وزني ، أو تداخل في أضرب البحر ففي قوله [9] :

ببـــــازلٍ وجنـــــاءَ أوْ عيهـــــلٌّ

شدد ضرورة لإتمام الوزن؛ لأنّه لو قال: أو عيهل بالتخفيف، لكان من كامل السريع، وقبله ما يدل على أنه من أشطار السريع[10] وهذ النوع من الضرورة يكثر في

---

(1) – ينظر :ضرورة الشعر :80

(2) – ينظر : كشف المشكل ج2 :533

(3) – كتاب سيبويه ج1: 29

(4) – ينظر :ضرورة الشعر :48

(5) – ينظر : ضرائر الشعر :50

(6) – ينظر : المفصل في صنعة الاعراب :480

(7) – ينظر : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ج4: 181

(8) – ينظر : شرح شافية ابن الحاجب ج4: 247

(9) الرجز مجهول القائل وهو من شواهد سيبويه ونسبه لرجل من بني أسد ينظر : الكتاب ج4 :170

(10) –ينظر :إيضاح شواهد الإيضاح ج1 : 368

الرّجز[1] والرّجز بحر تكثر التغيرات والضرورات في سياقه (مما يضطر إلى كثير من التفريع والتوليد؛ لقصره، ومسابقة قوافيه)[2] ولعلّ كثرة ورود هذه الضرورة مع شبه اختصاصها بالرجز هو ما دعى النحويين إلى التساهل فيها ، كما أنّها استعمال لغوي ليس بالغريب ، فهي استعمال لمستوى من الأداء اللغوي في غير موضعه ولهذه الضرورة مفارقة لطيفة يمكن للشاعر أنّ يوظفها دلاليا لخدمة غرض القصيدة وقد تنبه ابن جني لهذه المفارقة ، فعلق على الوصل في محل الوقف في (عَيْهَلِّ) بقوله : (فإثبات الياء مع التضعيف طريف, وذلك أن التثقيل من أمارة الوقف, والياء من أمارة الإطلاق. فظاهر هذا الجمع بين الضدين فهو إذًا منزلة بين المنزلتين .)[3]

ومن الضرائر الحسنة : الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور[4] ووصف ابن جني الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور بأنّه (كثير قبيح لكنّه من ضرورة الشعر)[5] ووقع الخلافي بين البصريين والكوفيين في هذه المسألة (فذهب الكوفيون إلى أنّه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الخفض وذهب البصريون إلى أنّه لا يجوز ذلك بغير الظرف وحرف الجر)[6] وهذه الضرورة وإنْ كانت تتعلق بالتركيب إلى أنّ القافية قد تكون فاعلا حاسما في انتاجها ففي قول عمرو بن قميئة من السريع[7] :

لَمَّا رَأَتْ سَاتِيْدَمَا اسْتَعْبَرَتْ ... لِلهِ دَرُّ اليَوْمَ مَنْ لامَهَا

(1) – ينظر عبث الوليد :119

(2) – الخصائص ج3 :301

(3) – المصدر نفسه2 :361

(4) – ينظر : المشكل في النحو ج2: 533، ضرائر الشعر :194

(5) – الخصائص ج2 : 406

(6) – الانصاف في مسائل الخلاف ج2: 349

(7) ديوان عمرو بن قميئة :182

يريد لله درّ من لامها اليوم[1] جاء الفصل من أجل أن يكون موقع (لامها) في نهاية البيت ليحقق التناسب القافوي .

والنحاة في معالجتهم لهذه الظاهرة لم يهتموا سوى بالجانب المعياريّ ، المجرّد ولم يعنهم السياق النصيّ التي قد تردّ فيه على الرّغم ما يوجد في تقنية الفصل بين المضاف والمضاف إليه من إمكانات أسلوبيّة ، فللوصول إلى الفصل بين المضاف والمضاف إليه يُلجأ إلى التقديم وللتقديم دلالات كثيرة زائدة عن دلالة التركيب الأصلي، والأصل الذي يجمع تلك الدلالات هو العناية والا هتمام[2] لذلك فإنّ دراسة هذه الظاهرة دراسة أسلوبية قد تكشف عن وجود أسباب غير الاضطرار دفعت الشاعر إلى ارتكابها وقد أشار الجرجاني(471هـ) إلى أن الظواهر التركيبية التي قد يكون انتاجها من أجل الوزن والقافية لا ينبغى أن تدرس من جانب واحد وهو دور الضغط الشكلي في تكوينها ، فيقول عن التقديم والتأخير : (لا ينبغى أن يؤخذ التقديم بأنّه توسعة على الشاعر والكاتب حتّى تطرد لهذا قوافيه ولذلك سجعه)[3] فالتعارض بين التعبير الشعري والنحو قد لايكون مرجعه ضعف الشاعر وقصور لغته بل قد يكون مرجعه الإرادة الشعرية نفسها [4]

ومن الصنف الثاني من الضرائر وهو المتوسط بين الحسن والقبح ، ومما يقع فيه في منطقة القافية النصب بالفاء في الواجب[5] وهي من ضرائر التغيير نحو قوله من الوافر: [1]

---

(1) – ينظر : الجمل في النحو :105

(2) – ينظر : دلائل الاعجاز :107

(3) – دلائل الاعجاز :110

(4)– ينظر : الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية :78

(5) – ينظر :كشف المشكل في النحو ج2 : 536

سَأَتْرُكُ منزلي لبني تميمٍ   وأَلْحَقُ بالحجاز فأَستَرِيحَا

وقد جعلها ابن السراج تحت باب تغيير وجه الاعراب للقافية [2] والوجه الذي ذكره النحاة لهذه الضرورة هو تشبيه الاستعمال الموجب بغير الموجب يقول سيبويه (ونصبه في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب، وذلك لأنّك تجعل أنّ العاملة)[3] ، وقد ذكر سيبويه أنّ جواز ذلك الاستعمال هو جواز على ضعف [4] وذكر المبرّد(286هـ) أنّهرديء [5] وقرر ابن الأثير أنّه استعمال (جاء مثله في أبيات لقوم فصحاء إلاّ أنّه قبيح)[6] ويذكر القزاز القيرواني أنّ كثيرين رفضوا هذا الاستعمال ولم يجيزوه [7] ويبدو أن ضعفه من حيث الصنعة النحوية وقلّة وروده هو سبب جعله دون الصنف الحسن ، فهو (استعمال نادر لا يكاد يعثر على مثله إلاّ في ضرورة الشعر)[8] وهذه الأحكام هي أحكام تتعلق بالصنعة النحوية لا بالنص ، فهي تهمل مراد الشاعر ودلالات لغة الضرورة واحتمال إرادة الشاعر للمعنى الذي يؤدي إليه خيار الضرورة كبيرا جدا ؛إذ يمكن جعله موافقا للقاعدة بدون كلفة ، فيكفي ابدال اللام مكان الفاء من قوله فاستريحا؛ ليوافق القاعدة ، وقد تنبه العلائي(761 هـ) إلى ظاهرة العدول إلى الضرورة ؛ لإرداة معنى معين ، ففي قول الأعشى من الطويل [9] :

---

(1) – ينظر :ضرورة الشعر :195، ضرائر الشعر :283 والبيت من شواهد سيبويه قال عبد القادر البغدادي في تخريجه (نسبه العيني وتبعه السيوطي في أبيات المغني إلى المغيرة بن حبناء بن عمرو بن ربيعة الحنظلي التميمي. وقد رجعت إلى ديوانه وهو صغير فلم أجده فيه.) خزانة الأدب ج8 :522

(2) – ينظر : الأصول في النحو ج2 :471

(3) – الكتاب ج3 : 39

(4) – ينظر : المصدر نفسه :92

(5) – ينظر : المقتضب ج2 :24

(6) – البديع في علم العربية ج2 :707

(7) ينظر : ما يجوز للشاعر في الضرورة :314

(8) – شرح التسهيل ج4 : 45

(9) – ديوان الأعشى :113 وضبطت (وتدفن) بالضم وهي في كتاب سيبويه بالفتح ينظر الكتاب ج3 :93

ومَـن يَغـتَرِبْ عـن قومـه لا يـزل يـرى — مصـرع مظلـوم مَجَـرّاً ومَسْـحَبا
وتُـدْفَنَ مِنـهُ الصـالحاتُ وَإن يُسِـيء — يكَنْ مَا أساءَ النارِ فِي رأسِ كَبْكَبَا

فقوله تدفن في البيت الثاني (ضبطوه بنصب تدفن مع أنّه لا ضـرورة إليـه؛ لإمكـان الرفع فيه وإنّما عدل إلى النصب لإرادة المعنى)[1] فاحتماليّة إرادة الشاعر للمعنى المعـدول إليه كبيرة جدا، فيكون هذا العدول خياراً أسلوبياً رأى فيه الشـاعر مـا يخـدم الـنص وقـد أشار الشاطبي لذلك بقوله (قد تكون للمعنى عبارتان، أو أكثـر منهـا واحـدة يلـزم فيهـا ضرورة، إلا أنّها مطابقة لمقتضى الحال، ومفصحة عنه على أوفى مـا يكـون، والـتي صـح قياسها ليست بأبلغ في ذلك من الأخـرى ولا مريـة في أنّهـم في هـذه الحـال يرجعـون إلى الضرورة، إذ كان اعتناؤهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ .)[2]

ومن ضرائر الصنف الثالث وهـو الصـنف المنتهـي في الـرداءة مـع جـوازه [3] مـدّ المقصور [4] وقد وقع الخلاف النحوي حول هذه الضرورة فذهب (الكوفيون إلى أنّه يجـوز مد المقصور في ضرورة الشعر واليه ذهب أبو الحسـن الأخفـش مـن البصـريين ، وذهـب البصريون إلى أنّه غير جائز)[5] ويرى ابن ولاّد (332 هـ) أنّ سيبويه قد دلّ (علـى إجـازة ذلك في الشعر بقوله وربما مدّوا فقالوا مساجيد ومنابير فزيـادة الألـف قبـل آخـر الكلمـة كزيادة هذه الياء في الشعر إذ كانا جميعا ليسـا مـن أصـل الكلمـة)[6] ويبـدو أنّ البصـريين حكموا بعدم جواز هذه الضرورة مسبقا فالغوا احتمالية ورود الشاهد بـذلك، يقـول ابـن الأنباري(577هـ) عن شواهد الكوفيين (ولو كانت صحيحة لتأولناهـا علـى غـير الوجـه

(1) – الفصول المفيدة في الواو المزيدة ج1 :226
(2) المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ج1 :495
(3) – ينظر : كشف المشكل في النحو ج2 : 541
(4) – ينظر : المصدر نفسه : 542
(5) – الانصاف في مسائل الخلاف ج2 :614
(6) المقصور والممدود :146

الذي صاروا إليه)[1] ومدّ المقصور خاصة في منطقة القافية يمكن أنْ يضيف مفردات جديدة أمام الشاعر ، كما يمكن أن يوظّف الشاعر المدّ الزائد عن المفردة الأصليّة للمقصور لخدمة غرض أو دلالة يقصدها الشاعر فالشاعر (يغير في اللغة بحكم ماله عليها من أثر إيجابي تتحقق به المحافظة على روح اللغة ونموها ثمّ إنّه يبحث في اللغة عمّا يمكن أنْ يفي بالمطالب التي تتطلع إليها الغاية الشعريّة)[2] ؛ لذلك لا ينبغي الاحتكام إلى الصناعة النحويّة وحدها بل ينبغي أن تدرس تلك الظواهر (بالرجوع إلى الشعر نفسه ، ولا يجوز في الدراسة تحكيم قاعدة مسبقة على المادة اللغوية المدروسة) [3].

ونلحظ بعد هذا العرض أنّ النحويين يتبنون مواقف متباينة من الضرورة الشعريّة وهي مواقف تعتمد في أساسها على الصنعة النحوية لكنّها لا تخلو من الذاتيّة التي تعتمد على التأويل أو تغيير زاوية النظر ، لكن أحكام التحسين والتقبيح على الرغم من أنّ بعضها ذاتي يغلفه التأويل والتعليل النحوي ، إلاّ أنها أحكام صناعية تتعلق بالصنعة النحوية ، ولا تبحث في ما وراءها ؛ لتترك للناقد المهمة التالية وهي مهمة البحث عن جماليات النص خارج إطار الصنعة ؛ لذلك كان موقف النحاة موقف توسيع على الشاعر مادام لم يخرج من دائرة الممكن اللغوي إلى اللحن الفاحش ، لكن على غير المتوقع – كما سنعرض في المطلب الآتي – فقد تبنى النقاد المفهوم الضيق للضرورة وجعلوها مظنّة التكلف والضعف الشعري ووقفوا في العموم منها موقف المانع دون أنّ يحاولوا بحث الظاهرة من خلال النص ، وما قد تمثله تلك الظاهرة من خيار وظفه الشاعر في نصه لما رآه فيه من قيمة جمالية تخدم النص .

(1) – الإنصاف في مسائل الخلاف ج2 :617

(2) –الضرورة الشعريّة دراسة أسلوبيّة :95

(3)– لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية :181

ثانياً : لغة الضرورة وامكانات الاستعمال ضمن الخطاب النقدي

انقسم النقاد أمام ظاهرة الضرورة على ثلاث فئات : فئة أقرت هـذه الظـاهرة في القديم ومنعتها على الشعراء المحدثين وفئة كان لها موقف تفصيلي فقبلت بعـض الضـرائر ورفضت بعضا وفئة أخرى لم تقبل هذه الظاهرة وعدّت ما ورد منها خطأ[1] وتـرى الفئـة الأولى أنّ هذه الظاهرة قبلت من القدماء لعدم علمهم بكونها عيبا ورفضت مـن المحـدثين لعلمهم بكونها عيبا بعد أنْ انتُقدت الاشعار وبان بفعل عملية النقـد العيـوب الـتي يجـب للشاعر أن يجتنبها يقول الآمدي : (إذا اعتمـدت العـرب الشـيء ضـرورة لم يكـن ذلـك لمتأخر)[2] ويقـول أبـوهلال العسـكري: (وينبغـي أنْ تجتنـب ارتكـاب الضـرورات ؛لأن ارتكاب الضرورات وإنْ جاءت فيها رخصة من أهل العربية فإنّهـا قبيحـة تشـين الكـلام وتذهب بمائه وإنّما استعملها القدماء في أشعارهم ؛ لعدم علمهم بقباحتها ؛ولأنّ بعضـهم كان صاحب بداية والبداية مزلّة وما كانت تنتقد عليهم أشعارهم)[3] ويقـول ابـن رشـيق (لا خير في الضرورة، على أنّ بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسـمع عـن العـرب ولا يعمل به؛ لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولّـد المحـدث قـد عـرف أنّـه عيـب، ودخولـه في العيب يلزمه إياه)[4] ويرى صـاحب كتـاب المعيـار في نقـد الأشـعار أنّ الضـرورات مـن الأمور الواجب تجنبها عند انشاء البيت الشعري. [5]

وقد ردّ ابن جنّى على هذه الفئة ، فذكر أنّ العرب كانت تسـتعمل كـثيرا مـن هـذه الظواهر في سعة الكلام (فإذا جاز هذا للعرب عن غـير حصـر ، ولا ضـرورة قـول كـان استعمال الضرورة في الشعر للمولّدين أسهل، وهم فيه أعذر)[6] كمـا ذكـر ابـن جـني أنّ

---

(1) – ينظر : النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :155 وما بعدها

(2) – الموازنة ج1 :353

(3) – الصناعتين : 161

(4) – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج2 :269

(5) – ينظر : المعيار في نقد الاشعار :190

(6) – الخصائص ج1 : 330

ورود الضرورة كثير في أشعار المحدثين (كقصر الممدود, وصرف ما لا ينصرف, وتذكير المؤنث ونحوه، وقد حضر ذلك وشاهده جلّة أصحابنا من أبي عمرو إلى آخر وقت, والشعراء من بشار إلى فلان وفلان، ولم نر أحدًا من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المولّدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها وما كان نحوها فدل ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه.)[1]

كما أنّ عد الضرورة عيبا ارتكبه الأقدمون جهلا بقبحه يعد طعنا في الذوق اللغوي لهؤلاء الشعراء، وعدم اعتراف بالنقد الذي كان يمارسه الشعراء على قصائدهم يقول الجاحظ (ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتا ، وزمنا طويلا، يردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله، زماما على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازاً لما خوّله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات)[2] والعرب كانت تنظر (في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض)[3] وكان الأصمعي يقول : (زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنّهما يتكلّفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما ومن أصحابهما في التنقيح وفي التثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، وقد قيل: إنّ زهيراً روى له، وكان يسمى محبّراً لحسن شعره.)[4] فدعوى قبول الضرورة من الأقدمين لعدم انتقاد الشعر هي دعوى باطلة لوجود ذلك النقد بصورة واضحة في أشعار الأقدمين بل أنّ ذلك النقد كان مذهبا لبعضهم .

---

(1) – الخصائص ج1 :329

(2) – البيان والتبيين ج2: 8

(3) – العمدة ج1 : 129

(4) – المصدر نفسه :123

أمّا الفئة الثانية – وهم أكثر النقاد – فلم يتفقوا على موقف تفصيلي واحد، فما يجيزه بعضهم قد يمنعه الآخر ، فيرى ابن قتيبة أنّ الضرورات يجب أن لا تكثر في النص الشعري ، فكثرتها دليل على التكلّف [1] كما يقرر أنّ بعض هذه الضرورات جائز للشاعر وبعضها غير جائز ، فقد (يضطر الشاعر ، فيقصر الممدود ، وليس له أن يمدّ المقصور ، وقد يضطر فيصرف غير المصروف وقبيح ألّا يصرف المصروف)[2] ومنع مد المقصور وصرف غير المصروف هو مذهب نحوي بصري [3] لكنّ ابن قتيبة لم يوافق النحويين دائما في تفسير الظواهر اللغوية ، فقد استدل بحركة حرف الروي للقافية ليردّ على سيبويه فلم يرتض تخريج سيبويه للنصب في قول الشاعر من الوافر :

معاوي إننا بَشَرٌ فأَسْجِحْ فلسنا بالجِبال ولا الحديداً

لأنّ البيت جزء من قصيدة مخفوضة الروي [4] كذلك لم يرتض تخريجات النحاة لقول الفرزدق من الطويل [5] :

وعضُّ زَمَان يا ابن مروان لم يَدَعْ من المال إلا مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ

فعلق عليه قائلا (فرفع آخر البيت ضرورة، وأتعب أهل الإعراب فى طلب العلّة، فقالوا وأكثروا، ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أنّ كلّ ما أتوا به من العلل احتيال وتمويه)[6] وموقف ابن قتيبة هنا موقف لا يدعم تأويل الشعر أو محاولة البحث عن مراد الشاعر بل يجعل من تحقق المستوى المعياري عند نقطة محددة أمرا لا يجوز البحث وراءه .

(1) – ينظر : الشعر والشعراء :88

(2) – المصدر نفسه :101

(3) – ينظر ضرائر الشعر:38 ، 101

(4) – ينظر : الشعر والشعراء :99

(5) ديوان الفرزدق :556

(6) – المصدر نفسه :89

ويرى قدامة ابن جعفر أنّ الضرورة لا يجب ارتكابها عندما يؤدي ذلك إلى المساس بالمستوى الفني للنص ويؤثر في إيصال المعاني والصور الشعريّة فمن صفات الأبيات مؤتلفة اللفظ والوزن عنده (هو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأنْ تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها، وهي الأقوال، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدماً والصفة مقولة عليها)[1] ويرى أن ائتلاف المعنى والوزن يتحقق عندما (تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة وزن إلى نقصانها عن الواجب ولا إلى زيادة فيها عليه .)[2]

وقدامة بن جعفر لم يذكر الضرورات التي بحثها النحاة ضمن مباحث كتابه ؛لأنّه قرّر في بداية كتابه أنّ علم الغريب (والنحو وأغراض المعاني محتاج إليها في أصل الكلام للشعر والنثر وليس هو بأحدهما أولى من الآخر)[3] لكنّه عاد فقرر أنّ معرفة الأثر الذي يحدثه الوزن في بنية النص وتمييز الإنتاج السلبي بفعل الضغط الشكلي يحتاج شرحه إلى إثبات كثير من صناعة النحو والمنطق [4] فأولويّة النص الشعرى للبحث النحوي خاصة عند الوقوف أمام ظواهر اللغة الشعريّة أكبر منها عند الوقوف أمام النص النثري الذي لا يضغط على تكوين بنيته الضاغط الشكلي ، وبذلك تبطل دعواه في أنّ النحو يحتاج إليه عند دراسة النص النثري أو الشعري بالطبيعة نفسها .

ويرى القاضي الجرجاني(ت393 هـ) أنّ مجرّد ورود الظاهرة اللغوية في شعر عربي يعد سندا كافيا للشاعر المحدث ؛ ليستخدمها في لغته الشعرية فلا يطالب (الشاعر

(1) – نقد الشعر :165

(2) نقد الشعر:166

(3) – المصدر نفسه :61

(4) – ينظر : نقد الشعر :165

أكثر من إسناد قوله إلى شعر عربي منقول عن الثقة)[1] فمتى (وجدت الرواية عن الثقة لم يحضر على الشاعر قبولها والعمل بها لأجل اختلاف النحويين)[2] فالنص المروي عن الثقة هو ما يمنح اللغة الشعريّة شرعيّة الاستعمال أمّا التأويل والتخريج النحويّ فهي عوامل خارج النص قد تساعد في وصف وتفسير الظاهرة لكنّها لا تمنحها أو تسلبها شرعية الورود .

ووضع ابن سنان الخفاجي الضرورة ضمن ما يؤثر على فصاحة الكلمة وقد جعل ذلك التأثير درجات وضعها تحت مالم يجر على العرف العربي الصحيح (ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة)[3] ومن النماذج التى ذكرها استشهادا لهذا القسم اشباع الحركة حتّى تصير حرفا كما في قول الفرزدق منالبسيط :[4]

تَنْفي يَداها الحَصَى فِي كلِّ هاجِرة نَفْيَ الدارهِيمِ تنقادُ الصياريفِ

وقد ذكرنا سابقا أن هذه الضرورة يعدها النحاة من الضرائر المستحسنة وأنّ ورودها كثير في الشعر ولم يصفوا وقوعها بأنّه من التصرف الفاسد في الكلمة .

وذكر ابن سنان نوعا آخرا من الضرورات يكون تأثيرها في فصاحة الكلمة بدرجة أقل مثل مد المقصور[5] وقد أشرنا سابقا إلى أنّ هذه الضرورة مصنّفة نحويّا ضمن صنف الضرائر الرديئة .

وتشير تلك المخالفة لتقسيمات النحاة أنّ الأساس المعرفي النحوي لم يكن هو المستند في أحكام ابن سنان على الضرورة بجعل قسم منها ذا تأثير كبير على الفصاحة

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه :456

(2) – الوساطة بين المتنبي وخصومه : 463

(3) – سر الفصاحة :77

(4) – ينظر: المصدر نفسه :81 ، ديوان الفرزدق : 570

(5) – ينظر: المصدر نفسه :83

وقسم له تأثير أقل ، كما أنّه لم يعلل لذلك التقسيم ؛ لذلك يبدو أنّ الذوق هو المعتمد في أحكامه تلك ، ولم يجعل ابن سنان تقسيمه تقسيما نهائيا بل قد يتغير ذلك الحكم نتيجة تغير وظيفة العنصر اللغوي وما يؤديه من فائدة داخل النص فما ذكره ابن سنان من الضرورة (يختلف قبحه في بعض المواضع دون بعض على قدر التأويل فيه وحكمه)[1] ، أمّا في عده عموم الضرورة مؤثرا سلبيا في الفصاحة فيبدو أنّه لا يرجع إلى مخالفة الكلمة للقياس اللغوي فقط بل إلى ما يدل عليه ذلك الاستعمال من ضعف للشاعر يجعله يضطر إلى استعمال الضعيف من الألفاظ اضطرارا لا اختيارا فالفصاحة تنبيء عن اختيار الكلمة[2] وأنّ اللجوء إلى الضرورة هو عدم اختيار فرضه الضاغط الشكلي .

ويرى المظفّر بن الفضل العلوي (656 هـ) أنّ الأصل هو جواز استعمال المولّد لكل ما ورد عن العرب من الضرورات غير ما يستثنيه هو من ذلك ، فيقول (الذي يجوز للشاعر استعماله من الضرورة هو جميع ما استعملته العرب في أشعارها من الضرورات سوى ما استثنيه لك)[3] ثم يسهب في ذكر ما يجوز استعماله للمولّد، وما لا يجوز وهو لا يخرج في عموم ما قرره عمّا ذهب إليه جمهور النحاة ، فما حسنه النحاة فهو جائز للمولّد وما ضعف ، فهو غير جائز كما في منعه أنْ يمد المولد المقصور[4] أو أنْ يبدّل (الحرف المتحرّك بحرف لا تجري فيه الحركة)[5] وما جعله النحاة مقتصرا على الاستعمال النقلي قصره عليه كما في ضرورة إشباع الحركة حتى تصير حرفا ، فقد ذكر (أنّ ذلك يجوز للشاعر المولّد استعماله إذا نقله نقلا ؛لأنّها لغة القوم ، ولهم التصرف فيها ، وليس لنا القياس عليها، بل نستعمل ما ورد منهم نقلا)[6] كما يحكم على عيوب القافية الصوتيّة

(1) – سر الفصاحة :84

(2) – ينظر المصدر نفسه :84

(3) – نضرة الاغريض في نصرة القريض :239

(4) – ينظر: المصدر نفسه : 295

(5) – المصدر نفسه :282

(6) – المصدر نفسه:277

باللحن الفاحش كالإقواء[1]والإكفاء[2]والسناد[3]والعيوب المعنوية كالإيطاء [4] والتضمين [5] وجعلها ضمن ما استثناه من الضرورة التي لا يجوز للمولدين استعمالها (لأ نّهم قد عرفوا قبحها وشاهدو في غيرهم لذعها ولفحها والبدوي لم يأبه لها)[6]

أمّا قبول الضرورة عند حازم(684هـ) فمشروط بقوة فصاحة الشاعر الذي أنتجها فيجب عنده (أن لا يقبل من الضرائر إلّا ما وجد في ما اجتمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام عِلية الفصحاء منهم مما يحقق براعة انتسابه إليهم كقصائد امريء القيس والنابغة وزهير ومن جرى مجراهم)[7] فما يرد من ظواهر لغويّة في أشعار هؤلاء ينبع من قوة وتلمس لأوجه بعيدة لذلك (يجب أنْ يُحتال في تخريج كلامهم على وجه من الصحة فأنّهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم ، فليس يقولون شيئا إلّا وله وجه)[8] فكلّما أمكن حمل بعض كلام (هذه الحلبة المجليّة على وجه من الصحة كان أولى من حمله على الإحالة والاختلال ؛لأنّهم من ثبتت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان)[9] ولذلك يرى أنْ لا يتصدى أحد في الاعتراض على ما رود في اشعارهم (إلاّ من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وابداع النظام رتبهم فإنّما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام.)[10]

---

(1) – ينظر : المصدر نفسه :243

(2) – ينظر: المصدر نفسه :247

(3) – ينظر : المصدر نفسه :249

(4) –ينظر : المصدر نفسه :248

(5) – ينظر : نضرة الغريض في نصرة القريض: 254

(6) – المصدر نفسه :254

(7) – منهاج البلغاء :159

(8) – المصدر نفسه : 144

(9) – المصدر نفسه : 143

(10) – المصدر نفسه : 144

ويرى أنّ ما ورد من استعمالات غير صالحة إنّما جاء نتيجة القياس الفاسد على ما أورده أولئك الشعراء من ضرائر أو تصرفات تبدو مخالفة لاستعمال الصحيح (فأرداف الفصاحة منهم إذا رأوا لصدورهم استعمالاً في شيء قاسوا على ذلك ما يرون أنّه مماثل لذلك الشيء وقد تكون بينهما مفارقة من وجه أو أوجه ، فيغلطون في القياس وكذلك في كثير ما يتأولونه عليهم)[1] فلا يجب إذن وفق ما قرره حازم أنْ نحكم على ما يبدو أنّه مخالف للغة مما يورده الشعراء بالخطأ أو نلمز صاحبه بالضعف والتكلف بل يجب أنْ نبحث عن الاسرار التي تقف وراء ذلك التصرف ؛ لأنّه ورد على سبيل الإرادة والقوة لا على سبيل التكلّف والضعف ، وهو بذلك يلمح إلى ضرورة بحث هذه الظاهرة بحثا أسلوبيا ، لكنّه لا يجعل امكانية البحث الأسلوبي لظاهرة الضرورة مطلقا بل يحدده بكلام علية الفصحاء أو كلام أصحاب الحلبة المجليّة ، فهم وحدهم أصحاب الإرادة في العدول إلى لغة الضرورة .

وفي موطن آخر قسم الضرورة تقسيما جماليا مجردا من دون النظر إلى القائل وجعل استيحاش النفس مقياسا في تقبيح ، أو تحسين الضرورة (فالضرائر السائغة منها المستقبح ومنها غيره وهو ما لا تستوحش منه النفس)[2] فمن الضرائر التي لا تستوحش منها النفس صرف ما لا ينصرف وقصر الجمع الممدود ومدّ الجمع المقصور ومن الضرائر المستقبحة ، ما يؤدي إلى التباس جمع بجمع أو ما يؤدي إلى زيادة ليس لها أصل أو له أصل قليل أو ما يؤدي إلى نقص مجحف أو العدول من صيغة إلى أخرى [3] ويبدو أنّ المقياس الذي اعتمد عليه حازم يعتمد أشياء خارج الصنعة النحوية ، وقد يكون للذاتيّة نصيب مهم في هذا المقياس، وهو مقياس وإنْ كان مضللا لا يرتكز إلى

(1) – المصدر نفسه :159

(2) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح :64

(3) – ينظر المصدر نفسه : 64– 65

أصل ثابت[1] إلاّ أنّه يحرر الحكم من قيد الصنعة النحويّة ، والذي يشير إلى عدم اعتماده الصنعة النحويّة مقياسا جعله قصر الجمع الممدود في درجة واحدة مع مد الجمع المقصور وذلك (يهمل الخلاف الواسع الذي قام في هذه المسألة على أساس فكرة الأصل .)[2]

أمّا الفئة الثالثة وهي التي ترفض الضرورة ، فيبدو أنّ المرزباني يتبنى ما تذهب إليه فقال في مقدمة كتابه (وختمنا هذا الكتاب بباب أتينا فيه بما روي من ذمّ رديء الشعر وسفاسفه والمضطرب منه ، وعلى أن كثير مما أنكر في الأشعار قد احتجّ له جماعة من النحويين ، وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورد منه ، وردوا على عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر)[3] وقد ذهب إلى ذلك ابن فارس(395هـ) فقد عد الضرورة من باب الخطأ وانتقد قيام العلماء بوضع كتب وأبواب في ضرورةالشعر [4] وانتقد كلام سيبويه في الضرورة ، وذكر أنّ أكثر، أو كل النحويين وقعوا فيذلك الخطأ[5] فكلّ الذي ذكره النحويون في الضرورة (والاحتجاج له جنس من التكلّف ولو صح ذلك لصح النصب موضع الخفض ، والمدّ موضع القصر ، كما جاز عندهم القصر في الممدود ،فإن قالوا لا يجوز مدّ المقصور ؛لأنّه زيادة في البناء قيل لا يجوز قصر الممدود ؛لأنّه نقص في البناء ولا فرق)[6] فابن فارس لا يعترف بما يسميه النحاة الضرورة (فالذي يأتي به الشاعر إمّا أن يكون له وجه في العربية وحينئذ لا يكون

(1) – ينظر : الضرورة دراسة لغوية نقدية :413

(2) – الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية :48

(3) – الموشح :2

(4) – ينظر :ذم الخطأ في الشعر :18

(5) – ينظر : المصدر نفسه :20

(6) المصدر نفسه :23– 24

ضرورة ، وأما أن لا يكون له وجه منها وعندئذ لا داعي للتكلف واصطناع الحيل)[1] ويبدو أنّ ابن فارس لم ينتبه في موقفه هذا إلى فكرة الرجوع إلى الأصل التي قامت عليها فلسفة الضرورة عند النحاة[2] ولابن فارس موقف مخالف عن الضرورة ذكره في كتاب الصاحبي في فقه اللغة ، ينقض به بعض ما قرره في كتابه ذم الخطأ في الشعر ، فيقول (الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدُّون المقصور، ويقدّمون ويؤخرون، ويؤمنون ويشيرون، ويختلسون ويُعيرون ويستعيرون)[3] ويقر في موضع آخر بأنّ (العرب تبسط الاسم والفعل فتزيد في عدد حروفهما، ولعل أكثر ذلك لإقامة وزنِ الشعرِ وتسوية قوافيه.)[4]

يتبين بعد هذا العرض لمواقف النقاد من الضرورة أنّ (فهم النحويين العرب القدماء لمفهوم الضرورة أشد اتصالا بطبيعة العمل الشعري من فهم النقاد)[5] وأن موقف النقاد في عمومه كان أكثر تضييقا ، وهو موقف يدرس الظاهرة بعيدا عن سياقها وامكاناتها المحتملة واتجاه التضييق والحكم بالقبح المطلق على لغة الضرورة (لم ينبع من فهم صحيح للفن الشعري وما تفرضه التجربة أحيانا من تصرف في اللغة واستخدامها استخداما خاصّا يخرج بحدود ولأسباب معينة عن المألوف)[6] ويبدو أنّ الذي حمل النقاد على هذا الموقف هو أنّهم قد فهموا الضرورة فهما جزئيا، وهي عندهم ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فهي ترخّص للشاعر (عند مضايق الكلام واعتياص المرام)[7]

(1) لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية :108

(2) – ينظر : الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية :39

(3) – الصاحبي في فقه اللغة :213

(4) – المصدر نفسه :173

(5) – ظواهر نحوية في الشعر الحر :31

(6) – النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :388

(7) – نضرة الإغريض في نصرة القريض :275

وربطوها بمفهوم التكلّف وجعلوها دليلا عليه[1] فالتكلف يقع (أمّا بتوعر الملافظ أو ضعف تطالب الكلم أو بزيادة ما لا يحتاج إليه ،أو نقص ما يحتاج ، وإمّا بتقديم أو تأخير وإمّا بقلب ،وإمّا بعدل صيغة عن صيغة أخرى هي أحق بالموضع منها ، وإمّا بإبدال كلمة مكان أخرى هي أحسن موقعا في الكلام منها)[2] ، فكلّ هذه الأمور مظانّ لتحقق الضرورة ، وبالتالي فهي عائق أمام تحقق البناء الأمثل للنص ، فهي تحطم ائتلاف اللفظ والمعنى فمما يحقق ائتلاف اللفظ والمعنى (أنْ تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأنْ تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها، وهي الأقوال، على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدماً والصفة مقولة عليها)[3] كما تمنع ائتلاف المعنى والوزن فوجود الضرورة قد يؤدي إلى زيادة أو نقصان في الواجب [4] فالنص الجيد هو النص الخالي من أود النظم [5] والمنظوم الجيد (ما خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته)[6] فلا خير في (المعاني اذا استكرهت غصبا والألفاظ إذا اجترت قسرا)[7] .

والنقاد خلطوا بين الضرورة المؤثرة على الجانب اللغوي المعياري والضرورة التي تؤثر في الجانب الفني ، فتعمل على تشويه الصور والمعاني دون أنْ تخلّ بالمستوى المعياري ، ووضعوا كلا الضرورتين في خانة التكلّف، وضرورة القافية اللغويّة في كثير من

(1) – ينظر : الشعر والشعراء ج1 :89

(2) – منهاج البلغاء :223

(3) – الشعر والشعراء :165

(4) – ينظر : المصدر نفسه :166 بحثنا في المبحث السابق فاعلية القافية في الانتاج السلبي

(5) – ينظر : الصناعتين :58

(6) – المصدر نفسه :165

(7) – المصدر نفسه :60

أنواعها تغيرات صوتيّة لا تؤثر على الجانب التركيبي بـل تقـع في المفـردة ، فهـي ذات أثـر غير فاعل على تعطيل انسيابية البناء التركيبي ، بل يمكن توظيف تلك الإمكانات الصـوتية التي تنتجها الضرورة في تثمير دلالة المعنى فالصوت (ما دة خام يمكن تطويعهـا لأغـراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر وموهبته)[1] ، والشاعر قد يوظّـف في (قوافيـه ،أو في أثناء أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وصـورتها الفنيـة)[2] فالقافيـة بوصفها ضرورة لغوية لا تعدّ عائقا بهذه الصفة يؤثر في انسيابية البناء الفنّي بل قـد تـدعم ذلك البناء إذا وظف الشاعر خصائصها الصوتيّة لخدمة غرضة .

كما إنّ ارتكاب الضرورة اللغوية ،لا يمكن أن يعـد دلـيلا مطلقـا علـى اضـطرار الشاعر و انعـدام اختيـاره ، فقـد يكـون خروجـه إلى الضـرورة الشـعرية نابعـا عـن إرادة وشجاعة لغوية [3] ، فالشعر (يسوغ فيه مـا لا يسـوغ في الكـلام وإنْ لم يضـطر إلى ذلـك الشاعر)[4] فأحد احتمالات وقـوع الشـاعر في الضـرورة بلوغـه غرضـا (لابـدّ منـه ولا يستطاع أن يعبر عنه إلاّ بذلك اللفظ)[5] فقد يفضل الشاعر الضرورة لأنّهـا تـؤدي المعنـى المراد[6] فتصرف الشاعر عند ارتكاب الضرورة لم يكن دائما نابعا مـن ضـعف الشـاعر فقد يكون (قائما على تمكن من أدواته اللغوية أو رغبة في توظيـف هـذا الخـروج توظيفـا فنيّا)[7] فهي ليست دائما من قبيل الضرورة الشكليّة المرتبطـة بـالوزن فقـد تكـون مـن قبيل الضرورة الملحة النابعة من طبيعـة المعنـى الأدبـي المـراد تقديمـه [8] كمـا أنّ الحكـم

(1) – الأسلوبية الصوتية :30
(2) – المصدر نفسه :28
(3) – ينظر : الخصائص ج3: 395
(4) – ضرائر الشعر :24- 25
(5) كشف المشكل في النحو ج2 :528
(6) – ينظر : المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ج1 :495
(7) – التركيب اللغوي للشعر :126
(8) – ينظر :النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :392

بالحسن والقبح هو حكم معتمد على أمور صناعية لا حقة للعمل الأدبي فورود كثير من شواهد الضرورة وعدم اعتراض (أبناء البيئة اللغوية عليها دليل واضح على أنّ العرف اللغوي نفسه هو الذي سمح بمثل هذه الشواهد ، ولكن النحاة عندما فرضوا القياس على اللغة تحكّموا في الضرورة فحسنوا بعضها وقبّحوا بعضا)[1] فالذين وردت الضرورة في أشعارهم يبدو أن بعضهم كان له نظرة (دقيقة في هذا المجال حيث اعتبروا الابداع الشعري ذا خصوصية في الصياغة تتيح لصاحبها امكانية ابداع تراكيبه على نحومتميز)[2] والشاعر القديم كان (يحيا اللغة ويحس منها ما لا نحس)[3] ،فالضرورة الشعرية وإنْ كانت خروجا عن قواعد النحو العامة فهي ليست خروجا عن اللغة [4] كما أنّ تلك الرخص الشعرية ليست خرقا لقواعد النحو(بالمعنى الحقيقي لكلمة خرق بل هي رخص نحوية مباحة في النصوص ذات الطابع الفني)[5] وهي لا تعني تدمير المرجعية اللغوية (ممثلة بالمفهوم المثالي المجرد للظاهرة اللغوية بقدر ما تعني استثمارا شخصيّا مكيفا للطاقات الكامنة في هذه المرجعيّة .)[6]

إنّ الطبيعة الغنائية الإنشادية للشعر ولا سيّما في منطقة القافية لم تكن حاضرة عند النقاد أثناء معالجتهم للتعارض الحاصل بين الإيقاع واللغة ، والذي يضحي الشاعر فيه ببعض القوانين اللغوية التي لا تخرج عند دائرة اللغة من أجل الإيفاء بمتطلبات الإيقاع وتفضيل الجانب الإيقاعي هو تصرف نابع من طبيعة اللغة (التي تعتمد على المشافهة وتواتر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها .)[7]

---

(1) – لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية :143

(2) – جدلية الافراد والتركيب في النقد القديم :129

(3) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية :151

(4) – ينظر :الضرورة الشهرية دراسة أسلوبية :97

(5) –التركيب اللغوي للشعر :126

(6) – المصدر نفسه :107

(7) – القافية تاج الإيقاع الشعري :95

لقد أهمل النقاد كلّ هذه الحقائق وأخذوا بمبدأ أنّ ورود الضرورة هو دليل التكلّف ومن ثم فلا تستحق تلك الظاهرة للتحليل النقدي ؛لأنّ ورودها جاء عن عجز وضعف أمام الضغط الشكلي ، ولم يكن ذلك عن إرادة معتمدة على ومضة جمالية قد يكون لحظها الشاعر في ذلك الاستعمال ، وهذا الحكم هو حكم مسبق يعتمد على أشياء خارج النص ، ومعطيات تجريدية معزولة .

إنّ الدراسة النقدية للقافية يجب أنْ لا تقتصر على المعطيات المعزولة للقافية ، بل يجب أن تعتمد على الإمكانات الأعمق والأكمل لتلك المعطيات .[1]

إنّ كثير من الأمثلة التي ذكروها للضرورة ونعتوها بنعوت سلبية ،قد تكشف دراستها ضمن سياقها عن دور إيجابي لهذه الظاهرة ، وقد خصصنا مبحثاً تطبيقيا لتلك النماذج بينا فيه امكانية ربط تلك الظاهرة بسياقها مما يمنحها دورا جماليّا داخل بنية النص.

(1) – ينظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي :46

الفصل الثالث

جماليات القافية

في الخطاب النقدي القديم

المبحث الأول

الحدود والمستويات

تمثّل القافية بعداً جماليّاً لا غنى للشعر العربي عنه[1] فلها وجود جمالي مستقل على الرغم من تعالقها بمختلف المجالات اللغويّة ، وهذا لا يمنع من جعلها قابلة للدراسة والتصنيف الجمالي[2]؛لذلك كان محاكمة القدماء وتصحيحهم لأشعارهم في الجانب الموسيقي حسب ما ورد من نصوص قائما على القوافي، وليس على الأوزان[3] وقد شعر النقاد القدماء بأهميّة القافية على المستوى الجمالي فأشاروا إلى أنّ حظ جودة القافية أرفع من حظ سائر البيت [4] كما كان النقاد يصفون القصائد بقولهم حسنة المقاطع ويعنون بذلك القافية [5] ، فمن (انتقاد الشعر أنْ ينقد ما في القافية من حركة وحرف)[6] ، وكان ابن العميد (لا يرضى بتهذيب المعنى حتّى يُطالب بتخير الوزن والقافية)[7] فللوزن والتقفية (أحكاما تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف ، أو تقارب وهما يقتضيان من مراعاة الشاعر والمنتقد مثل ما تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب والمتصفح لئلا يختل أصل من أصولها أو يعتل فرع من فروعها)[8] ،وهذا يدلّ على شعورهم بالوظيفة الجماليّة للقافية وأهميتها في البنية الجمالية للنص الشعري. [9]

---

(1) – ينظر الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا :119

(2) – ينظر : نظرية القافية :142

(3) –ينظر العروض وايقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة :90

(4) – ينظر : البيان والتبيين ج1 :111

(5) – ينظر : العمدة ج1 :216

(6) – الكشف عن مساويء المتنبي :31

(7) – المصدر نفسه :35

(8) شرح ديوان الحماسة :8

(9) – ينظر : نظرية القافية :16

وهذه الوظيفة لا يحددها مستوى واحد ، بل تتنازعها عدة مستويات متداخلة فيما بينها ، فقد ذكر ابن الفرخان أنّ المجالات المُحتملة لبحث كمالات البيت الشعري والتي يمكن دراسة القافية ضمنها تنحصر في ثلاث جهات : الجهة الأولى بصفتها ألفاظا والكمالات اللاحقة له بهذه الصفة (كونه منقسما إلى ألفاظ صحيحة في جنسها عذبة في الاستعمال متوسطة في الرتبة بين السفاسف والمبتذل ، والحوشي والمستوعر وأيضا كونه مؤلّفا من أفراد لها صور من التصريف جيدة وأشكال من التصوير فائقة وأيضا كونه على هيئة من التأليف حسنة، وحالة من الأعراب جيدة وهذا الصنف من الكمالات يستفاد من الكتب المصنّفة في اللغة والتصريف والنحو)[1]، فالتحليل النحويّ والصرفيّ مهمّ في كشف جماليات القافية وما تكتنزه بنيتها الصرفية وعلائقها النحويّة من بعد جمالي .

أمّا الجهة الثاني ،فهي باعتبار كونه مشتملا على معنى ، والكمالات التي تلحقه من هذه الجهة هي : (كونه دالّا على معنى أو معان يقبله الطبع ولا يمجّه السمع ، وأيضا كونه لطيف المأخذ خفيف المقطع ، وأيضا كونه بليغا في جنسه مخيّلا لما عسى أنْ يراد منه وهذا الصنف يستفاد من كتب البلاغة ، والمصنّف منها في التحاسين الشعريّة خاصة) [2] أي كتب النقد ، فالقافية تخضع للتحليل النقدي والبلاغي الذي يكشف عن جماليتها وفق هذين المستويين .

أمّا الجهة الثالثة فتتعلق بصفته كمسموع أي بموسيقى البيت الشعري والكمالات التي تتعلق بهذه الجهة صنفين صنف يتعلق بصفات البحور والأوزان وأعاريضها وضروبها وذلك البحث يقع ضمن مساحة علم العروض وصنف آخر يبحث عن كيفية انتهاء البيت بصورة موسيقية أنيقة وذلك يتعلّق بعلم القوافي [3]،ومن هذه الناحية يمكن تحليل القافية وزنيا وموسيقيّا .

---

(1) – الوافي في القوافي : 65

(2) المصدر نفسه :65 – 66

(3) – ينظر: المصدر نفسه :69 – 70

وقد ذكر حازم القرطاجنّي أنّ النظر في دراسة القافية يكون من (أربع جهات : الجهة الأولى جهة التمكن ، الثانية جهة صحة الوضع ،الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة ، الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية ؛ لكونها مظنة اشتهاء الإحسان أو الإساءة)[1] ولم يوضّح حازم معنى التمكّن وأحالنا على موضع سابق من كتابه [2] وتتعلق جهة صحة الوضع بأصول علم القوافي التي وضعها علماء هذا الفن [3] أمّا الجهة الثالثة وهي كونها تامة أو غير تامة فتندرج ضمن عيب التضمين[4] وهو مبحث ملحق بمباحث علم القافية ، أمّا الجهة الرابعة فتتعلق بدلالة القافية وأهمية تلك الدلالة كون القافية تشغل موضعا مهما في البيت الشعري .

إنّ القافية تقبل لتحليل ضمن جميع المستويات ؛ لذلك قال ابن جنّى : أنّ (علم القوافي وإنّ كان متصلا بالعروض وكالجزء منه لكنّه ألطف وأدق من علم العروض والناظر فيه محتاج إلى مهارة في علم التصريف واللغة والإعراب)[5] ، فجماليات القافية لا تختص بالجانب الوزني أو الموسيقي .

وصفة التمكن القافوي وتضادها جماليّا صفة القلق هي الصفة التي نجد لها ظهور في معظم جماليات القافية التي ذكرها النقاد ، وهي صفة شاملة للجماليات التي تتعلق بالقافية ذاتها أو بالقافية بوصفة عنصرا له علاقات تركيبية خاصة مع البيت الشعري ، يقول الآمدي موجها الشاعر نحو انتاج القوافي المتمكنة : (أنْ يتخير من القوافي أسهلها لفظا وأوضحها معنى ، وينفي الجافي عنها ويميز القلق منها ، ويسوق البيت إلى القافية

---

(1) – منهاج البلغاء :271

(2) أحال المحقق إلى صفحة 150 ف 5 من لمراجعة مفهوم تمكن القافية عند حازم ، لكن الكلام المذكور في تلك الصفحة وذلك الفصل يخص القسم الرابع من جهات تأصيل القافية وهو اعتناء النفس بما وقع في النهاية بدلالة وجود الكلام نفسه لشرح القسم الرابع ينظر :276

(3) – ينظر : منهاج البلغاء :271

(4) – ينظر المصدر نفسه :276

(5) العيون الغامزة :237

سوقا لطيفا حتّى يكون لفقه وطبقه فإنّه إذا اعتمد ذلك وقعت القافية مستقرّة غير قلقة ولا نافرة حتّى إذا أراد مريد أن يبدلها بغيرها لم يستطع)[1] فاختيار المناسب من القوافي هي صفة تتعلق بالقافية ذاتها ، وعلاقة هذه القافية مع البيت والتأثيرات البنائية والدلاليّة المتبادلة تتعلق بالجانب التركيبي ؛ لذا على الشاعر أنْ يراعي الجانبين الجانب الذاتي فيختار القافية المناسبة ، والجانب التركيبي ، فيراعي هذا الاختيار ؛ ليسوق البيت إلى القافية سوقا لطيفا.

والتمكن صفة يمكن أن تتحقق في جميع المفردات ولا تختص بالشعر فقد قالوا لفظة متمكنة وفي خلافه لفظة قلقة أو نابية (ليعبروا بالتمكّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم وأنّ الأولى لم تلق بالثانية في معناها وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للثانية في مؤداها)[2] لكن تحقق التمكّن في القافية تحقق خاص نظرا لخصوصية موقع القافية وما تفرضه من ضغط شكلي يؤثر في بناء البيت ؛ وما لها من خصائص موسيقية جمالية تختلف عن بقية عناصر بناء البيت الشعري؛ لذلك كانت صفة التمكن للقافية عند النقاد تشمل المستويات جميعها .

ويمكن تصنيف تحقق جماليات القافية إلى صنفين واسعين الصنف الأوّل هو القافية بوصفها عنصرا له علاقات بنائية مع البيت والصنف الآخر يتعلق بكونها بنية لها تكونها الخاص الموسيقي أو الدلالي [3] وذلك التصنيف توجبه طبيعة القافية أثناء عملية البناء الشعريّ وصفتها كبنية متميزة في النص الشعري المُنتج، فللقافية في البيت الشعري (وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جديلة اللغة في الشعر أحداهما الوظيفة الإيقاعيّة بما توفره من تكرار عنصر صوتي معيّن يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات والأخرى دلاليّة بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب

---

(1) – حلية المحاضرة ج1 :236

(2) دلائل الاعجاز :45

(3) – ينظر : نظرية القافية : 142

أكبر قدر من التركيز الدلالي بما تكسبه من جهارة وبروز من جانب آخر)[1] لكن تلك الصفة الذاتيّة للقافية لا تشتغل جماليا بمعزل عن سياقها بل تكتسب تلك الفاعلية الجمالية من وجودها السياقي ، كما أنّ ذاتيتها ليست مستقلة عن وجودها ضمن البنية الشعرية ،فالقافية تكسب ذاتيتها من وجودها ضمن نسق تقفوي هو جزء من نص شعري .

ذكر أبو عمر بن العلاء أنّ القوافي المتمكّنة التي وفق أصحابها لها خمس إحداهما قول الاعشى من الكامل :[2]

وَعَلِمْتَ أَنَّ النَّفْسَ تَلْقَى حَتْفَهَا   مَا كَانَ خَالِقَهَا المَلِيْكِ قَضَى لَهَا

والثانية قول قيس بن الخطيم من الطويل :[3]

خَلِيْلَيَّ لَا وَاللَّهِ مَا أَمْلِكُ الَّذِي   قَضَى اللَّهُ مِنْ لَيْلَى وَلَا مَا قَضَى لِيَا

والقافية الثالثة قول عبد يغوث من الطويل :[4]

أَلَا لَا تَلُوْمَانِي كَفَى اللَّوْمَ مَا بِيَا   فَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

والقافية الرابعة قول الفرزدق من الطويل :[5]

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوْهُ النَّهَارُ وَلَا أَرَى   عِظَامَ المَخَازِي عن عَطِيَّةَ تَنْجَلِي

فَقَوْلُهُ: تَنْجَلِي مُتَمَكِّنَةٌ[6] وَالقَافِيَةُ الخَامِسَةُ قَوْلُ ذِي الرُّمَّةِ من الوافر :[7]

أَرَاحَ فَرِيْقُ جِيْرَتِكَ الجِمَالَا   كَأَنَّهُمُ يُرِيْدُوْنَ احْتِمَالَا

---

(1) – الجملة في الشعر العربي :131

(2) –ينظر : حلية المحاضرة ج1 :237 ، ديوان الأعشى :33

(3) – ينظر : المصدر نفسه :237، والبيت غير موجود في ديوان قيس بن الخطيم

(4) ينظر : المصدر نفسه :237 ، والمفضّليات 155

(5) – ينظر المصدر نفسه : 237 ، ديوان الفرزدق :509

(6) ينظر : حلية المحاضرة: 237

(7) – ينظر : المصدر نفسه : 237 ، ديوان ذي الرمة شرح الباهلي ج3 : 1506

وقد ذكر ابن طباطبا صفة التمكن للقافية كصفة جماليّة [1] وأطلق على النماذج الشعرية التي تنتمي إلى الخمسة الأنواع التي ذكرها أبو عمرو بن العلاء أحكاما نقدية مجملة ، مثل كون القافية واقعة موقعا حسنا أو عجيبا [2] أو حسنة الموقع جدا [3] أو متمكنة في موضعها أو حسنة جدا [4] أو لطيفة الموقع [5] أو عجيبة الموقع [6] أو لطيفة جدا [7] ولم يعلّل ابن طباطبا أو يحلّل النماذج؛ ليكشف عن مفهوم أو جماليّات التمكن في القافية ، أمّا أبو هلال العسكري ،فقد قدّم تفصيلا لما أجمله ابو عمرو بن العلاء وابن طباطبا في التعليل الجمالي لتمكن القافية ، فجعل أسباب التمكن على ثلاثة أضرب ، الضرب الأوّل (أنْ يضيق على الشاعر موضع القافية فيأتي بلفظ قصير قليل الحروف فيتمم به البيت)[8] واستشهد لهذا الضرب ببيت الأعشى من النوع الأوّل من القوافي المتمكنة التي ذكرها أبو عمرو بن العلاء ، والشاعر في بيت الأعشى السابق قد تخلص من المأزق الفني دون أنّ يغيّر في تركيب البيت ؛ لينتج قافية توفي بالمتطلبات النحويّة والموسيقيّة والدلاليّة على الرغم من ضيق المساحة المتبقيّة وذلك الضيق يقلّل من الخيارات الممكنة أمام الشاعر، ووقوع الشاعر في المأزق الفنّى عند الوصول إلى منطقة يكون نتيجة لجوء الشاعر إلى تقنية في صناعة الشعر وهي صناعة البيت ثم التفكير في القافية عند الوصول إلى منطقة القافية .

(1) – ينظر عيار الشعر :174

(2) – ينظر : عيار الشعر175

(3)– ينظر : المصدر نفسه :176

(4) – ينظر : المصدر نفسه : 180

(5) – ينظر : المصدر نفسه : 181

(6) – ينظر : المصدر نفسه:182

(7) – ينظر : المصدر نفسه :183

(8) – الصناعتين :445

والجماليّات التي ينتجها هذا الصنف تشمل بناء البيت أيضا ، فعدم مراعاة القافية في بداية البناء الشعري يوسع أمام الشاعر أفق الخيارات ، فهو يختار ما يضع في صدر بيته ويبني عليه كلامه دون الاعتبار لضغط القافية (1).

إنّ اختيار الشاعر كلمة للقافية ضمن المساحة الضيقة المطروحة لتوافق بناء البيت الذي كان انتاجه غير خاضع لاعتبار ضغط، يبعد البيت عن شبح التكلّف ، لكن نجاح الشاعر أو اخفاقه جماليّا في هذا النوع من البناء الشعري يعتمد على ملائمة اختيار الشاعر لكلمة القافية التي تناسب السياق والصورة الشعرية ، فإخفاق الشاعر في هذه النقطة سيؤدي إلى إنتاج كلمة للقافية معزولة دلاليا ولا تعمل سوى على الجانب الشكلي ، فعلى الشاعر أنّ ينجح في اختيار الكلمة التي تكمل الجانب الموسيقى وتتعالق دلاليّا مع النص دون احداث أي تغييرات في بنية البيت ، والوصول إلى هذه النقطة يزيد الضغط على الشاعر

إنّ جماليات القافية في هذا الصنف لا تتعلق بالقافية وحدها ، بل تشتغل على ثلاثة مستويات مستوى الشاعر الذي تخلص ببراعة من المأزق الفني ، ومستوى البيت ، الذي كان انتاجه فوق الضغط الشكلي للقافية ، ومستوى القافية في ائتلافها تركيبيّا ودلاليّا مع البيت ؛ لذلك لم ينعتوا بالتمكّن بيتين ورد فيها اللفظ القصير بذاته (لها) وذلك في قوله من الكامل :(2)

وَسَعى لِكِنْدةَ غيرَ سَعْيِ مواكلٍ   قيسٌ فضرّ عدوّها وَبَنى لها

وأهانَ صالحَ مالهِ لفقيرِها   وأسى وأصْلحَ بينها وسَعى لها

والضرب الآخر الذي ذكره أبو هلال العسكري للقوافي المتمكنة هو أنْ يضيق المكان بالشاعر (ويعجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب ليتمّ بها البيت؛ فيأتي

(1) – ينظر : منهاج البلغاء : 179

(2) – ديوان الأعشى :29

بكلمة معتلّة لا تحتاج إلى اعراب ، فيتمه به)[1] ويمكن أن يدخل تحت هذا الضرب بيت الفرزدق الذي ذكره أبو عمرو بن العلاء، وأثر هذا الضرب على التركيب يأتي من تخلص الشاعر من أحد مستويات الضغط الذي تفرضه القافية وهو الضغط النحوي [2] فيكون الشاعر غير مضطر إلى إجراء تعديلات تركيبيّة ليصل إلى التحقق النحوي الذي ينتج حركة تناسب النسق العمودي لحرف الروي.

إنّ المساحة في التصرف التركيبي التي يمنحها التخلص من ضغط المستوى النحوي للقافية مع براعة الشاعر في اختيار الكلمة المتوافقة دلاليّا مع بنية البيت يمنح القافية صفة التمكّن ، وذلك لانسيابيتها في إكمال التركيب .

أمّا الصنف الثالث فتكون فيه القافية لائقة بما تقدمها من ألفاظ البيت (وتكون مستقرّة في قرارها ومتمكّنة في موضعها حتّى لا يسدّ مسدّها غيرها وإنْ لم تكن قصيرة الحروف)[3] و يبدو – استنادا إلى الشواهد التي ذكرها أبو هلال العسكري لهذا الضرب – أنّ تحقق التمكن هنا يستند إلى المناسبة التي تحققها بعض الفنون البديعية بين القافية وما قبلها كما في الطباق في شاهد بيت الحطيئة من الوافر [4]:

هـمُ القـومُ الـذينَ إذا ألمـتْ مِـنَ الأيـامِ مظلمـةٌ أضـاءوا

أو الجناس كما في قول زياد بن جميل من البسيط [5]:

هـمُ البحـورُ عطـاءً حيـث تسـألُهم وفي اللّقـاءِ إذا تلقَـى بهـمْ بُهَـمُ

وجماليّة التمكن عند تحقق الطباق بين القافية وما قبلها تكمن في ما ينتج عن التضاد من توقع ، فالمتلقي محكوما بالنسق التقفوي سيتنبأ بورود كلمة القافية ، ويكمل البيت

(1) – الصناعتين : 448

(2) – ينظر : الجملة في الشعر العربي :94

(3) – الصناعتين :448

(4) – ينظر :المصدر نفسه :449 ، ديوان الحطيئة :11

(5) – ينظر : الصناعتين :449 ، حماسة الخالديين :89

قبل أن ينتهي قائله منه، فتناسب (الألفاظ من طريق المعنى على وجهين : أحدهما أن يكون معنى اللفظ متقاربا والثاني أنْ يكون أحد المعنيين مضادا للثاني أو قريبا من المضاد)[1]، وهذا التضاد سينتج ارتباطا توقعيّا بين القافية والكلمة التي ترتبط معها بعلاقة تضاد ، مما يجعلها متوقعة الورود .

ومن مواطن تحقق التمكّن القافوي التي وقف عندها النقاد هي : الملائمة بين القافية مع ما بعدها ومعنى ائتلاف القافية (مع ما يدل عليه سائر البيت أنْ تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه)[2] وخير الأبيات من الوجهة البلاغية أنّك إذا سمعت صدره عرفت قافيته [3].

فارتباط القافية توقعيا بما قبلها وهو ما يمكن أنْ نسميه (الارتباط التوقعي) يعد أساسا مهمة في التأصيل لجماليات تمكن القافية ، وهو دليل ليس فقط على جمالية الشعر بل على تمكن الشاعر فمن صفات الشاعر المطبوع أنْ ينتج نصاً يريك(في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته)[4]

وقد جعل قدامة بن جعفر تحقق هذا الائتلاف عن طريق نوعين بديعيين هما: التوشيح والإيغال ، ومعنى التوشيح عند قدامة (أنْ يكون أوّل البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به، حتى أنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أوّل البيت عرف آخره وبانت له قافيته)[5] أي يكون هناك ارتباط توقعي بين القافية وبنية البيت تجعل المتلقي يتنبأ بالقافية قبل ورودها ، ويكون هذا الارتباط عن طريقين الأول معنوي كما في قول الراعي النميري من الوافر:[6]

---

(1) – البلاغة العربية أصولها وامتداداتها :455

(2) – نقد الشعر : 167

(3) – ينظر: البيان والتبيين ج1 :114

(4) – الشعر والشعراء ج1 :91

(5) نقد الشعر : 167

(6) –، ديوان الراعي النميري :235

وإنْ وُزنَ الحصى فوزنْتُ قومي   وَجَدتُ حَصى ضَريبَتِهم رَزِينا

فإذا (سمع الإنسان أوّل هذا البيت، وقد تقدمت عنده قافية القصيدة، استخرج لفظة قافيته؛ لأنّه يعلم أنّ قوله: وزن الحصى، سيأتي بعده: رزين، لعلتين: إحداهما أنّ قافية القصيدة توجبه، والأخرى أنّ نظام المعنى يقتضيه؛ لأنّ الذي يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين)[1] فالارتباط التوقعي يعمل على مستويين المستوى الأفقي عن طريق ترابط المعنى منطقيّا ، فبعضه يستلزم بعض إلى أنّ يصل إلى منطقة القافية فيعمل المستوى العمودي (النسق التقفوي) مع المستوى الأفقي ليزيد من قوة توقع القافية ، ويعتمد هذا النوع على ربط المتلقي بين المعاني واستنتاج نهاية البيت ، لكن لا يمكن أنّ نجد متلقيا على مستوى واحد في قوة الربط وتوقع القافية لذات النص ،فقد ينجح متلقٍ ويخفق آخر ، لكن النقاد القدامى كانوا يقصدون متلق يتميز بصفات معينة ككونه ثاقب الفكر ،فكثيرا ما يرد ها الوصف أو مرادفه نعتا للمتلقي المفترض لتذوق الشعر [2] وهذه الأوصاف تشير إلى المتلقي (الذي جمع مزايا التجربة الشعرية والدربة المتواصلة والثقافة وأنواعا من المعارف)[3] فجماليّة التمكن هنا تفترض متلقٍ مخصوص فجمالها لا ينبع من ذات النص وحده بل من الموافقة بين النص وامكانات المتلقي .

كما أنّ موقع البيت في القصيدة قد يزيد أو يضعف من قوة التوقع فإذا كان البيت في بداية القصيدة فان احتمالات كلمة القافية ستكون أكثر مما إذا كان البيت في وسط أو نهاية القصيدة ، ففي تلك المرحلة ستقلّ مساحة المفردات المتوقعة لكلمة القافية لدى المتلقي ؛ لأنّ بعض هذه الاحتمالات قد استخدمها الشاعر في الأبيات الأولى

---

(1) – نقد الشعر : 167

(2) – كما في قول ابن طباطبا : (وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص) عيار الشعر 19 وقول ابي هلال العسكري :(وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يردّه، وعلى السّمع المصيب استوعبه ولم يمجّه) الصناعتين :57 وقول المرزوقي : (فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب) شرح ديوان الحماسة :9

(3) –استقبال النص عند العرب :184

فأخرجها المتلقي من مساحة التوقع لديه ،فجماليّة التمكن هنا ليست مطلقة بل تخضع لأمور نسبية كنوعية المتلقي ومرتبة البيت الشعري في القصيدة .

وأمّا الصنف الثالث فيكون التعالق المُسبب للتوقع راجعاً للفظ كما في قول العبّاس بن مرداس من الطويل :[1]

هُم سوّدوا هُجناً وكل قبيلة يُبين عن أحسابها مَنْ يسودها

فيسودها تتعالق مع سوّدوا ، وقد جعل ابن رشيق ذلك الارتباط أصنافا فالصنف الأوّل هو ما يشبه المقابلة كما في قول جنوب أخت عمرو ذي الكلب منالمتقارب[2] :

فكنتَ النهارَ بهِ شَمْسَه وكنتَ دُجى الليلِ فيهِ الهلالا

فلمّا ذكرت النهار ذكرت الشمس ولما ذكرت الليل استلزم ذلك ذكر الهلال مراعاة للترتيب المنطقي المُستفاد من الشطر الأوّل وكون القافية لامية [3] فجمالية توقع القافية ناتجة في هذا الصنف من الاستلزام التقابلي المبنى على معطيات الشطر الأوّل فالنهار وفيه الشمس يقابله الليل الذي فيه الهلال والقافية تساعد توجيه التوقع فكون القافية لامية حددها كون العنصر التقابلي مع اليل هو الهلال لا القمر .

أمّا الصنف الثاني فيكون معنى البيت هو المقتضي لتوقع القافية وشاهدا بها دالاّ عليها كما في قول الراعي النميري السابق .

أما الصنف الثالث ، فيكون الارتباط التوقعي راجعاً للفظ كما في قول العباس بن مرداس السابق.[4]

(1) ديوان العباس بن مرداس :67

(2) الحماسة البصرية :ج1 :225

(3) – ينظر : المصدر نفسه: 31

(4) ينظر : المصدر نفسه :31

ويرى ابن رشيق أنّ الصنف الذي يكون فيه المعنى هو الموجب لتوقع القافية هو المختار جماليا ؛ لأنّ القافية فيه (دالّة على نفسها بالمعنى وحده، فصار استخراجها أعجب وأغرب، وتمكنها أشد وأوكد)[1] فالذي يجعل القافية قابلة للتوقع في هذا النوع هو نظام المعنى وسياق القافية [2] من دون أن يكون لّلفظ دور في انتاج النص ذي القافية القابلة للتوقع .

وفي هذا النوع من البناء الفني تتراجع الخاصية الإيقاعية-وتكون الخاصية البنائية ومستوى الترابط الدلالي هو العنصر الجمالي البارز في بنية البيت [3]

إنّ الصنف الذي يكون توقع القافية فيه ناتجا عن الإشارة اللفظية يؤدي دورا جماليّا يختلف عمّا يؤديه الصنف الذي يكون فيه الموجب المعنوي هو المنتج لجمالية التوقع، إذ تندرج تلك الإشارة اللفظية ضمن أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أوّل الكلام بآخره (حيث يرد اللفظ في الكلام ثمّ ينمو بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ)[4] كما أنّ ذلك التكرار من أساليب تركيز الإهتمام في البيت[5] كما يضيف بعداً نغميّاً يجعل البيت (أشبه بفاصلة موسيقيّة متعدّدة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن)[6] كما أنّ للرابط اللفظي دوراً وظيفيا فهو يمثل رابطا تذكريّاً يساعد في حفظ البيت [7]، وقد أشار الصفديّ إلى أهمية الجانب اللفظي في تحقيق التمكن القفوي ، فتمكن القافية عنده راجع إلى حسن التركيب

(1) - المصدر نفسه :32

(2) - ينظر : نقد الشعر :167

(3) - ينظر :جدلية الإفراد والتركيب في النقد القديم :150

(4) -البلاغة والأسلوبية :399

(5) -ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات :92

(6) - موسيقى الشعر :43

(7) -ينظر :بلاغة أرسطو بين العرب واليونان :122

وحلاوة الانسجام [1] فالارتباط التوقعي المُرتكز على الجانب اللفظي غنيّ بالإمكانات الجماليّة ؛لذلك لا يجب أنّ نجعل للإرتباط التوقعي المتعلق بالمعنى الحكم الجمالي المطلق ، فلكلا النوعين إمكانات جماليّة يمكن للشاعر توظيفها ، والحكم على هذه الظاهرة يجب أنْ يكون من خلال وجودها في ضمن بنية النص ، لا من خلال تقعيد حكم مطلق .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هناك تداخلاً اصطلاحيّاً بين التوشيح والتسهيم والإرصاد، فبعضهم يسمّي التوشيح تسهيما [2] فالتسهيم هو (أنْ تعلم القافية لما يدلّ عليه الكلام في أوّل البيت)[3] وهذ ا هو نفسه مفهوم التوشيح، وقد فرق ابن أبي الأصبع العدواني بين التسهيم والتوشيح من ثلاثة أوجه : (أحدها أنّ التسهيم يعرف به من أوّل الكلام آخره، ويعلم مقطعه من حشوه من غير أن تتقدم سجعة النثر ولا قافية الشعر، والتوشيح لا تعرف السجعة والقافية منه إلاّ بعد أن تتقدم معرفتهما، والآخر أنّ التوشيح لا يدلك أوّله إلا على القافية فحسب، والتسهيم يدلّ تارة على عجز البيت وطوراً على ما دون العجز، بشرط الزيادة على القافية ... الثالث أنّ التسهيم يدلّ تارة أوّله على آخره، وطوراً آخره على أوله بخلاف التوشيح)[4] فالتسهيم كما يرى ابن أبي الأصبع لا يحتاج إلى النسق التقفوي؛ ليحصل الارتباط التوقعي بين القا فية وبنية البيت ،فهذه البنية وحدها كافية للإيحاء بالقافية ، كما أنّ الارتباط التوقعي في التوشيح أخص منه في التسهيم ، ففي التوشيح يكون هذا الارتباط بين القافية وأوّل البيت ، أمّا في التسهيم فقد تكون هذه الدلالة في منطقة العجز من البيت أو دونها ، كذلك تختلف نوعية الارتباط في التسهيم عنه في التوشيح ففي التسهيم قد يدل الأوّل على الأخر أو

---

(1) – ينظر : نصرة الثائر على المثل السائر :135

(2) ينظر : سر الفصاحة :160

(3) – البديع في نقد الشعر :127

(4) – تحرير التحبير :267

العكس يدل الآخر على الأوّل أما في التوشيح فهناك نوع واحد هي دلالة الأوّل على الآخر .

أمّا الإرصاد، فكذلك يسميه بعضهم التسهيم [1] ومعنى الإرصاد : (أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له : أي أعدها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته) [2] لكنّ هذا الخلاف الاصطلاحي لا يغير من الفكرة الرئيسة التي بني عليها هذا النوع وهي ارتباط أوّل الكلام بآخره.

أمّا النوع البديعيّ الثاني الذي يحقق ائتلاف القافية كما يرى قدامة فهو :الإيغال ومعناه أنْ(يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أنْ يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أنْ يكون شعراً، عليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت)[3] فالإيغال يأتي عندما يبني الشاعر بيته غير معتبر للقافية فلا يعمل ضغطها في انتاج بنيته ، ولا تكون مرتبطة توقعيّا مع ما قبلها نتيجة مراعاة القافية التي تكون علائق بينها وبين بنية البيت أثناء عملية البناء الشعري، كما يأتي الإيغال بعد أن يستكمل الشاعر الصورة الشعرية الأساسية التي يريد إيصالها ، ويكون إيراد القافية لا بسبب الحاجة الدلاليّة، بل من أجل الاستكمال الشكلي ، لكن الشاعر في هذه النقطة سيقوم باستغلال الاستدعاءات التي يوفرها النسق التقفوي ، من أجل إضافة أبعاد دلاليّة جديدة توسع في أفق الصورة وتمنحها عمقا ؛ لذلك كان في (التشبيه والمبالغة حتّى لو قيل أنّه لا يتعدى هذين الضربين كان حقا)[4] ؛ لأنّ التشبيه والمبالغة (الصورة الشعرية) تبقى قابلة لإمكانات إضافة أبعاد أخرى .

---

(1) – ينظر : عروس الأفراح ج2 :235

(2) – المثل لسائر ج2: 329

(3) نقد الشعر :168

(4) تحرير التحبير :241

والتمكين القافوي في الإيغال – حسب مفهومهم - لا يحصل عن طريق وجود ترابط بين القافية وبنية البيت ، بل تكسب كلمة القافية استقرارها بما تضيفه إلى الصورة الشعرية من بعد يمنح تلك الصورة جمالا ، فالصورة الشعرية كانت مستغنية عن تلك الإضافة ثم أصبحت محتاجة إليها، فبعد أن منحت زيادة الإيغال للصورة تلك الأبعاد وجعلتها تتكامل أمام المتلقي أصبح اقتطاع تلك الزيادة أمراً يخلّ بالصورة الشعرية، وبذلك تكون زيادة الإيغال متطالبة جماليا مع بنية البيت ، متمكنة في مكانها .

إنّ حصر الشاعر نفسه في بقعة ضيقة في منطقة القافية قد يكون ذا فائدة في عملية الانتاج الشعري؛ إذ قد يقوي ذلك (بصر الشاعر فيرى التفاصيل في البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان ينوي ومما كان يستطيع وبذلك قد يكون لجأ إلى الإفادة من القوى الخفيّة والطاقات المجهولة في الذهن الإنساني ، والواقع أنّه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق لولا التركيز الذي ساقه إليه الحصار وضيق المكان)[1] فالضيق كان بمثابة المحفّز الإبداعي للشاعر الذي جعله يزيد في عمق تشكيل الصورة الشعرية .

ومن صفات الشاعرية الكاملة عند الأصمعيّ هي قدرة الشاعر عندما ينقضي كلام (قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى)[2] ومثّل لذلك بقول الأعشى من البسيط[3]:

كناطحٍ صخرةً يوما ليفلقَها فلم يضرْها وأوهى قرنَه الوعلُ

فقد تمّ المثل عند قوله وأوهى قرنه لكنّ الحاجة الشكليّة دفعت بالشاعر للبحث عن كلمات تناسب النسق التقفوي ، فكانت كلمة الوعل هي الخيار المناسب لإمكاناتها الدلالية التي تخدم الصورة الشعريّة، وقد سئل الأصمعي (كيف صار الوعل مفضّلا على

(1) – سايكلوجية الشعر :114

(2) – العمدة ج2 : 57

(3) ديوان الأعشى :61

كل ما ينطح؟ قال: لأنّه ينحط من قنة الجبل على قرنه فلا يضيره)[1] ومعنى البيت (أنّك تكلّف نفسك ما لا تصل إليه ويرجع ضرره عليك)[2] وإضافة الوعل زادت هذه الصورة عمقا ، فهو يتكلّف نطح الصخرة أكثر من غيره وذلك عندما ينحط من قنة الجبل على قرنه .

ويبدو أنّ الاستدعاء الشكلي لم يكن الجالب الوحيد لكلمة القافية (الوعل) ولم تكن إضافة الوعل إضافة زائدة على الصورة الأساسيّة التي أراد الشاعر تشكيلها ،بل إنّ كلمة الوعل ترتبط توقعيّا مع بنية البيت ، فعندما يسمع المتلقي ناطح وصخرة في سياق الصورة التي توّضح حماقة المُتكلّف شيئا لن يصل إليه ويرجع ضرره إليه سيكون الوعل هو الخيار الطبيعي المتوقع ، فالوعل هو المعروف بتلك الحماقة ؛ لذلك قيل في المثل : أحمق من ناطح الصخرة يقصدون الوعل [3] فهو جزء أساسي من الصورة ، لا استدعاء شكليّ منح الصورة بعدا جديد ا، فجمالية التمكن في القافية في هذا البيت نتجت عن الارتباط التوقعي المُختزن في إيحاء الكلمات والصورة الشعريّة ، فلم يتم الإيغال في المعنى بعد أنّ أكمل الشاعر صورته الأساسية ، بل إنّ كلمة الوعل جزء أساسي من هذه الصورة .

ومن شواهد الإيغال التي ذكرها النقاد[4] قول زهير من الطويل[5] :

كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ في كلِّ مَنْزِلٍ   نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لم يُحَطَّمِ

ومعنى العهن : (الصوف الأحمر، والفنا: حب تنبته الأرض أحمر، فقد أتى على الوصف قبل القافية، لكنّ حب الفنا إذا كسر كان مكسره غير أحمر، فاستظهر في القافية

---

(1) العمدة ج2 :57
(2) شرح القصائد العشر :302
(3) – ينظر :حياة الحيوان ج2 :552
(4) –ينظر : نقد الشعر :167 ، الصناعتين :381، سر الفصاحة :155، العمدة ج2 :58
(5) شعر زهير بن أبي سلمى:13

لما أن جاء بها، بأن قال: لم يحطم، فكأنه وكد التشبيه بإيغاله في المعنى)[1] والشاعر في هذا البيت لم يزد على الصورة الأساسية للتشبيه ، لكنه عمّق رسم هذه الصورة فذكره صورة حب الفنا غير المحطم جعلنا نستدعي صورة الفنا المحطم ونقارن بينها ومن خلال هذه المقارنة سيتأكد ويتوضح لدينا وجه الشبه (الحمرة) فالزيادة التي استدعاها النسق التقفوي (لم يحطم) كانت فاعلة في تأكيد ملامح الصورة الشعريّة وهو تأكيد ضروري لمناسبة الدرجة اللونية للون الذي زينت به الهوادج والتي يشبه لونها لون الدمّ[2] :

عَلَوْنَ بِأَنْماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ ورَادٍ حَواشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ

فلو اقتصر التشبيه على حب الفنا لم يكن ذلك مناسبا مع الوصف اللوني السابق فكان توكيد التشبيه متعالقا مع السياق ، كما أنّ زيادة الإيغال في بيت زهير بمثابة احتراز مما قد يوحي به ، فذكر حب الفنا في سياق سير الظعائن يوحي بتحطم ذلك الحب ، مما قد يشوش صورة التشبيه ، فكانت تلك الزيادة بمثابة دفع لذلك الاحتمال وابعاده عن ممكنات الصورة الشعريّة .

لقد جاءت جمالية الإيغال في بيت زهير ليس فقط بسبب ما منحه للصورة الشعريّة من توكيد ، بل لتعالقه مع سياق النص ، وهذا التعالق منح القافية شرعية الورود والاستقرارالدلالي ؛ لذلك فإن جمالية الإيغال قد تتفاوت بحسب تعالقها الدلالي وتطالبها الجمالي مع بنيّة النص ، فكلما تجاوزت زيادة الإيغال وظيفة المبالغة في الصورة الشعريّة إلى التعالق مع مستويات أوسع من بنية النص كان أكثر فاعلية في البناء الجمالي للنص .

ويميّز ابن أبي الأصبع (654هـ) العدوانيّ بين مصطلح التمكين والتصدير والتوشيح على أساس نوعية الارتباط والتأثير في بناء البيت ، فالتمكين عنده يحصل عندما (يمهّد الناثر لسجعة فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيداً تأتي القافية به متمكنة في

---

(1) نقد الشعر :169

(2) شعر زهير بن أبي سلمى :11

مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقاً معناهــا بمعنـى البيت كله تعلقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت اختل معنـاه واضـطرب مفهومـه)[1] أي أنْ يكون بناء البيت مخطّطا له تخطيطا يعتبر ضـغط النسـق التقفـوي ، ويكـون هـذا البنـاء مترابطا مع بعضه ترابطا معنويا كترابط السبب بالنتيجـة فالبنيـة الأولى تسـتلزم الثانيـة ؛ لذلك ستكون القافية مستقرة منحها ذلك الاستقرار ترابطها المعنوي مع مابعـدها ومثـل ابن أبي الأصبع العدواني لوقـوع الـتمكن بقولـه تعـالى : (قَـالُوا يَـا شُـعَيْبُ أَصَـلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِـيد) (هو د الآية 87)، فلما تقدّم (ذكر العبادة والتصـرف في الأمـوال كـان ذلـك تمهيـداً تامـاً لذكر الحلم والرشد؛ لأن الحلم: العقل الذي يصح به التكليف، والرشد حسـن التصـرف في الأموال)[2] فالبنـاء في هـذي الآيـة يسـتلزم بعضـه بعضـا والأوّل محتـاج إلى الثـاني لا يكتمل إلاّ به ، فالتمكن في هذا النوع يحدث كذلك علـى مسـتوى بنيـة الحشـو في البيـت الشعري ،لكن له تحقق مخصوص في منطقة القافية؛ لضيق الخيارات مع وجود ضـغط مـن نوع آخر يضاف إلى ضغط القافية الشكلي ،وهو اختيار كلمة تتطالب منطقيّا مع ما قبلـها وتكون نتيجة متوقعة لها ؛ لذلك ستكون كلمة القافية التي تحقـق تلـك الصـفات مسـتقرّة في مكانها ،و يكون استبدالها صعبا .

فالتمكين عند ابن أبي الأصبع ليس معناه أنْ يعمد الشاعر إلى كلمة القافيـة فيقـدم (لفظها بعينه في أوّل صدر البيت، أو معنى يدل عليها في أوّل الصدر، أو في أثناء الصـدر، ولا أنْ يفيد معنى زائداً بعد تمام معنى البيت، فإنّ الأول يسمى تصديراً والثـاني توشـيحاً والثالث إيغالاً)[3] فالتمكن لا يحصل بالارتباط التوقعي عـن طريـق اللفـظ أو المعنـى ، ولا يكون عن طريق التخلص بفنية من المأزق الشكلي ، بل يكون عن طريق إنتـاج نـص

(1) – تحرير التحبير :224

(2) تحرير التحبير :224

(3) المصدر نفسه: 224

ترابط بنيته ويكمل بعضها بعضا ، والقافية جزء من تلك البنية المترابطة تكملها وتؤدي ما تؤديه لكن خصوصية القافية تكمن في تحقيق ذلك الترابط عن طريق التخطيط للبناء على وفق ما يتطلبه النسق التقفوي من دون الوقوع تحت الضغط الذي قد يؤدي إلى تهشيم ذلك الترابط .

فالاستقرار الذي يمنحه التمكين للقافية كما يرى ابن أبي الأصبع يختلف عما يمنحه الإيغال ، فاستقرار الإيغال هو استقرار فنّي جاء نتيجة المساهمة في إضافة أبعاد جديدة للصورة الشعرية ولا يؤدي نقصه إلى تحطيم الصورة الأساسية أما استقرار التمكين فهو عبارة عن(استقرار القافية في مكانها، لكنها لا تزيد معنى البيت شيئاً، ومتى حذفت القافية نقص المعنى .)[1]

إنّ تركيز النقاد في تحقيق الترابط التوقعي كأساس لجمالية القافية هو ؛لكون هذا التحقق ملمح أساس من ملامح عمود لشعر العربي فمن صفات عمود الشعر (مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما)[2] فالقافية (يجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوّفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها)[3] ومعنى ذلك أن (يكون غرض الشاعر من البيت وألفاظه يستدعيان الكلمة التي تقع قافية له استدعاء شديدا أي قوي المناسبة حتّى تجيء كلمة القافية كالموعود المنتظر ، فلا تكون مغتصبة متكلّفة الوضع في مكانها)[4] فجماليات القافية بالوصف السابق هي جزء من جماليات عمود الشعر العربي ، وهي جزء من أفق الانتظار للمتلقي العربي وهو جملة من الاستعدادات لدى المتلقي يواجه بها النص ، فتتم المواجهة

---

(1) – المصدر نفسه :391

(2) –شرح ديوان الحماسة :9

(3) – شرح ديوان الحماسة :11

(4) –شرح المقدمة الأدبية :128

على(وفق المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القـراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما .)[1]

إنّ كسـر الارتبـاط التـوقعي للقافيـة خـارج مقيـاس عمـود الشـعر، لا يخلـو مـن الامكانات الجماليّة ، فشدة التوقع أحيانا قد تفقد العنصر المتوقـع قيمتـه الإعلاميـة حتّـى يصبح مجرد (لغو) تحصيل حاصل ، ويكون تغير هذه القواعد المساعدة على التنبؤ وسـيلة لتقليل حجم اللغو في النص فما (يكاد القاريء يكيف نفسه مع توقع معين ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص حتّـى تـتغير القاعـدة البنائيـة مخادعـة كـل توقعاته ، ومن هنا يكتسب ما كان لغوا وفضولا قيمة إعلامية في ضـوء البنيـة المـتغيرة)[2] فالقوانين الجمالية التي تشكل أفق الانتظار ليست أبدية ومطلقـة فـاختلاف (المعيـار الـذي يناط به التنسيق الفني للنص أحـد أكثـر القـوانين الفنيّـة انتشـاراً وهـو يختلـف بـاختلاف الحقب التاريخيّة وطبقا لتفاوت الأساليب والأجناس الأدبية.)[3]

ولأهمية جمالية التمكن في القافية وضـع بعـض النقـاد القـدامى آليـات مخصوصـة تراعى عند عملية الإبداع الشعري تكون مُوجهة للشاعر من أجل انتاج قافية متمكنة غـير قلقة ، فابن طباطبا يوجه الشاعر إلى أثنـاء صـنعه لقصـيدته أن تكـون (قوافيـه كالقوالـب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، ويكون ما قبلها مسبوقا إليهـا ولا تكون مسبوقة إليه فتقلق في مواضـعها، ولا توافـق مـا يتصـل بهـا)[4] فالقافيـة يجـب أن تكون فاعلة دلاليّـا (كالقوالـب لمعانيـه) وليسـت مجـرد قالـب لفظـي يُنهـي الاسـتكمال الشكلي ، كما يجب أن تكون قاعدة للبناء تبنى عليها جميع لبنـات الـنص وتراعـي تلـك القاعدة في أثناء عملية البناء، فلا تحيد عنها ؛ لأنّ أي انحراف عـن قاعـدة البنـاء سـيؤدي

(1) – قراءة الآخر قراءة الأنا :28

(2) – تحليل النص الشعري بنية القصيدة :174

(3) – المصد ر نفسه:174

(4) عيار الشعر :7

إلى ميلان وقلق في ذلك البناء ، وأن ينساق تقدم البناء نحو القافية يراعيها في كلّ خطوة وفي كل عملية تركيب ، عند ذلك ستكون القافية مستقرّة غير قلقة وتركيب النص ينساب بدون أي عثرات أو عوائق تؤدي إلى إنتاج نص متكلف .

ويرى ابن رشيق أنّ مراعاة القافية في عملية البناء ممكن أن تكون بعد انتاج الشطر الأول ،فمذهبه في ذلك أن يصنع القسيم الأوّل من البيت ثم بعد ذلك يلتمس قافية للقسيم الثاني وأنّ ذلك لم يؤثر عنده على عملية التركيب ولم ينتج عده قواف قلقة وأنه يعمل ذلك كمن يبني كل البيت على القافية ولم يواجه في هذه الطريقة إلا قليلا من الصعوبات النادرة [1] وبذلك يتخلّص الشاعر من ضغط القافية على الشطر الأول ثم يتخلص من احتمالية قلق القافية بأن يؤسس لها بنائيا في الشطر الثاني .

كذلك يرى حازم أنّ المذهب المختار: هو بناء البيت على القافية ، وقد يكون ذلك عن طريق بناء البيت كلّه على القافية ، أو بناء نصفه الثاني عليها أمّا بناء البيت ثم البحث عن القافية فإنّ ذلك يؤدي إلى التكلف [2] فالمبدع (إذا ترك جملته تنساب بكامل الحرية ،فهو لا يتوفر على ما يؤكد وصوله إلى هذه القافية ولو على حساب براعاته الخطيرة)[3] لذلك سيكون مذهب من يبني الكلام من دون اعتبار لضغط القافية أكثر احتمالية للوقوع في التكلف وانتاج القوافي القلقة.

ويشير حازم إلى أنّه (قد يعرض للخواطر في حال جمامها نهز في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف، واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير)[4] ، فيكون هناك مذهب ثالث في عملية بناء الشعر وهو أنْ تتكامل بنية البيت دفعة واحدة وفي هذه الحالة لن تضغط أحد العناصر على الأخرى ، لينتج عن ذلك نص

(1) – ينظر : العمدةج1 : 210

(2) ينظر : منهاج البلغاء :280

(3) الشعرية العربية جمال الدين بن الشيخ : 240

(4) منهاج البلغاء :281

خال من التكلّف وبالتـالي تكـون القافيـة بوصـفها ضـاغطا شـكليا قـد تجـاوزت ذلـك وتمكنت في مكانها .

كذلك يرى الصفدى(764هـ) أنّ بناء البيت على القافية هو الطريقة الأمثل لإنتـاج قافية متمكنة، فالقافية المتمكّنة عنده (هي التي يبنى البيت من أوّله إلى آخـره عليهـا ، فـإذا ختم البيت بها نزلت في مكانها ثابتة متمكّنة في محلّهـا قـد ركـزت في قرارهـا ودفعـت إلى مركزها ، فهي لا تتزحزح ولا تتغير ، بخلاف القافية القلقة التي اجتلبت وجيء بهـا لتمـام الوزن ، وهي أجنبيّة منه غريبة من تركيبه)[1] وفي هذه الحالة لا يأتي تمكّـن القافيـة(مـن كلمة القافية في ذاتها بل من بنية البيت التي مهـدت لهـا ، وهـذا يعـني أنّ القافيـة فرضـت شكل بنية البيت وتقنياتها .)[2]

إنّ مذهب بناء البيت على القافية هـو المـذهب الأكثـر احتماليّـة لإنتـاج قـواف متمكّنة فإذا حدد الشاعر قافيته ووضعها هدفا سيستحضرها على طـول المسـار وسـيكون (كل كلمة وكل جرس يصونانه في الوعي الإبداعي للشاعر الذي يحتـاط مـن الانحـراف عن السبيل الوحيدة التي تؤدي إليها وهذا هو أساس التقدير الـذي غالبـا مـا ردده كـل النقاد مفاده أنّ البيت الجيد هـو الـذي يمكـن أن تتنبـأ بكلمـة قافيتـه بـدءا مـن الكلمـات الأولى)[3]

كذلك وجه النقاد إلى إعطاء مرونة للتعامل مع القافيـة في عمليّـة البنـاء الشـعريّ ، فيرى ابن طباطبا أنّ على الشاعر إذا (اتفقت لـه قافيـة قـد شـغلها في معنـى مـن المعـاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثـاني منهـا في المعنى الأوّل نقلها إلى المعنى المختار الـذي هـو أحسـن وأبطـل ذلـك البيـت أو نقـض

(1) – الغيث المسجم ج1 :227– 228

(2) – في تقنيات التشكيل اللغوي واللغة الشعرية :45

(3) – الشعرية العربية جمال الدين بن الشيخ :240

بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق)[1] فعلى الشاعر أنْ لا يجعل إنتاجه نهائيا، بل يبدل ويغيّر بحسب ما يتجدد أمامه من صور ومعانٍ مضحّيا في سبيل ذلك ببناء البيت كله ،إذا كانت تلك التضحية في سبيل انتاج قافية متمكنة ، كما يجب على الشاعر أنْ يراعي العلاقة المعنوية بين البيت والقافية فتكون قوافيه قوالبا لمعانيه [2] فعليه عندما يقرر المعنى الشعري أنْ يعد له ما يوافقه من القوافي [3] (فمن المعانى ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه فى تلك؛ ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجىء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجىء كزّا فجّا ومتجعدا جلفا.)[4]

فمراعاة العلاقات الدلالية بين كلمة القافية المحتملة ومعنى البيت المرصود يعد أساسا مهما من أسس انتاج القوافي المتمكنة وعملية اختيار كلمة القافية المناسبة لمعنى البيت المرصود لا تتعلق فقط بدلالة هذه الكلمة بل كذلك بمدى مناسبة إيقاع القافية للمعنى وإمكانات تعالقه معه فقد تكون (للنغمات الإيقاعية الصوتية في القافية ما يشاكل معاني وأغراض وإنْ منها ما هو أشكل بالمعنى والأغراض من سواه ، وبالطبع فإنّ منها كذلك ما لا يصلح في هذه الأغراض والمعاني ، أي إنّ الإيقاعات الناتجة عن القافية تتفاوت في تناسبها مع المعاني والأغراض .)[5]

كما أنّ على الشاعر في ضوء اختيار القافية الملائمة للمعنى أنْ يأخذ بالاعتبار النسق العمودي فقرب كلمة القافية المختارة من المعنى الذي يجمعه النسق التقفوي ستقلل من احتمالات التكلف وإنتاج القوافي القلقة (وكلّما كانت الكلمات المشتملة على الروي متباعدة في مجالاتها الدلاليّة كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار

(1) – عيار الشعر :8

(2) ينظر :عيار الشعر :7

(3) – ينظر :المصدر نفسه :8

(4) – الصناعتين :139

(5) – نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا :411

واحد ؛ لأنّ الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوثيق بين هذا المتباعدات والتماس أوجه المشابهة)[1] وفي هذه الحالة ستكون عمليّة البناء الشعري أكثر عرضة لإنتاج قواف قلقة وشعر متكلف .

كما عليه أنْ يعطي مرونة كذلك في التبديل بين القوافي وتغيير رتبها على المستوى العمودي ، فهناك فريق من الشعراء (ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضع إلاّ انحل عنه نظم أبياته، وذلك عيب في الصنعة شديد، ونقص بين؛ لأنّه أعني الشاعر يصير محصوراً على شيء واحد بعينه، مضيقاً عليه، وداخلاً تحت حكم القافية)[2] فحصر الشاعر لقافيته على موضع معين يزيد من ضغط القافية ، فعلى الشاعر أنْ يخفف من ذلك الضغط عن طريق المرونة عند عملية الإنتاج الشعري وذلك عن طريق جعل إمكانات التغيير والتبديل وارده ،فتلك المرونة تجعل الشاعر هو المتحكم باللغة الشعرية يحركها حسب مراده ، فيكون انتاجه غير متكلف وقوافية متمكنة مستقرة تؤدي دورها الدلالي ، وهذه المرونة عند عمليّة الإبداع هي من صفات الشاعر المجوّد فلا (يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديه، ويثبت جيده، ويكون سمحاً بالركيك منه، مطرحاً له، راغباً عنه؛ فإن بيتاً جيداً يقاوم ألفي رديء .)[3]

كذلك أشار النقاد إلى وجوب مراعاة دور المتلقي عند إنتاج القافية ، فقد يؤدي إهمال ذلك الدور إلى قلق القافية ونفورها لذلك أشاروا إلى أهمية أنّ تكون دلالتها قاطعة لا تترك مجالا للاحتمالات التي قد تؤثر سلبيا في المتلقي، يقول ابن سنان : (مما يجب أن يعتمد في القافية أنْ لا تكون الكلمة إذا سكت عليها كانت محتملة لمعنى يقتضي خلاف ما وضع الشعر له مثل أن يكون مديحاً فيقتضى بالسكوت عليها وقطع الكلام بها

(1) – اللغة وبناء الشعر :216

(2) – العمدة ج1 :209

(3) المصدر نفسه :2002

وجهاً من الذمّ أو معنى يتطير منه الممدوح أو ما يجرى هذا المجرى)[1] لذلك وجه حازم القرطاجني إلى مراعاة الاحتمالات الدلاليّة السلبيّة التي قد توحي بها القافية إلى المتلقي (لاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به، فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل)[2] فالقافية أكثر (الكلمات علوقا في الذهن وبقاء في السمع ، فهي كلمة الصدى والرنين.)[3]

إنّ القافية بوصفها نهاية الوقفة في البيت يجب أنْ لا تُترك مفتوحة الاحتمالات ولا سيما ، إذا كان الموقف والسياق وطبيعة المتلقي قد يرجح بعض الاحتمالات السلبية ، فلا تكفي العلاقة الجمالية بين القافية وبنية البيت ؛ لتمكنها بل قد يؤثر ما هو خارج النص على ذلك التمكن وهو جانب المتلقي .

ومن الظواهر الجمالية الأخرى التي تتعلق بالقافية هي التصريع ومعناه أن يغير الشاعر (صيغة العروض ويجعلها مثل صيغة الضرب ويستصحب اللوازم في الموضعين)[4] وهو يختلف عن التقفية التي معناها (أنْ يأتي الشاعر في عروض البيت بما يلزمه في ضربه من غير أنْ يرد العروض إلى صيغة الضرب)[5] وهذا المفهوم للتصريع والفرق بينه وبين التقفية ورد لدى المتأخرين، فلم (يأت عن الطبقة المتقدمة مثل الخليل

(1) – سر الفصاحة : 182

(2) منهاج البغاء : 276

(3) – الجملة في الشعر العربي :48

(4) – القوافي للتنوخي :76

(5) – المصدر نفسه :75

وأصحابه فرق بين التصريع وغيره)[1] والتصريع تقع فيه معظم الظواهر الصوتيّة وغيرها التي تقع في القافية كالإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين.[2]

وقد ميّز ابن أبي الأصبع العدواني بين نوعين من التصريع (عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتفقيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمرا آخر.)[3]

وجمالية التصريع ترجع إلى الفاعلية الصوتية ، والفاعلية الإعلامية ، فالتصريع (في حقيقته ليس إلاّ ضربا من الموازنة ، والتعادل بين العروض والضرب يتولد منها جرس موسيقي رخيم ، وهو لذلك من أمس الحلي البديعية بالشعر، وأقربها إليه نسبة ، وأوثقها به صلة)[4] كما يمثل التصريع نوعا من التكرار النغمي يثري موسيقى البيت ، كذلك تمنح الوقفة التصريعيّة على العروض شطر البيت الأوّل بعدا نغميا يميّزه عن بقية أشطر القصيدة ، لتكون تلك الخاصية الموسيقية أداة جذب للمتلقي يمكن للشاعر أن يوظفها لخدمة الصورة الشعرية.

والجانب الجمالي الآخر جانب إعلامي، فيرى ابن سنان (أنّ التصريع يحسن في أوّل القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره ويفهم قبل تمام البيت روى القصيدة وقافيتها)[5] ، ففائدة التصريع (مبادرة الشاعر القافية؛ ليعلم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أوّل الشعر، وربّما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج

(1) – اللامع العزيزي :434

(2) – ينظر : العمدة ج1 :174

(3) تحرير التحبير :305

(4) الشعر وإنشاد الشعر :134

(5) – سر الفصاحة :189

من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه)[1] وقد أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الأوّل وأتوا به في بعض الأبيات فيما بعد[2] وقد فسر ابن رشيق القيرواني قلّة التصريع في أوائل القصائد بأن الفحول يقتصرون بالتصريع على مهمات القصائد [3] وتفسير ابن رشيق يستلزم كون الشاعر يعمد التصريع ويقصده ولا يبدو أن ذلك التفسير يصلح لجميع القصائد فقد يتجلى للشاعر الشطر الأول – دون أن يكون قاصدا – على ضرب معين ، فيلحق به العروض وزنا وتقفية. [4]

ويشير حازم القرطاجني إلى أنّ هذا الورود في بداية القصيدة له جانب جمالي فللتصريع (في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك)[5]فالشاعر عن طريق التصريع (يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للأبيات المقفاة ، وعلى السامعين أنْ يهيئوا أنفسهم لتلقي مشابهات هذا الصوت المختار .)[6]

ويرى التنوخى أنّ ورود التصريع في (غير البيت الأول كثير، وليس عيبا، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة، ويستحب أنْ يكون ذلك عند الخروج من قصة إلى قصة)[7] فوروده عن الانتقال من قصة إلى قصة يكون بمثابة الإعلان عن هذا الانتقال ، فهو يهيء ويشحذ ذهن السامع لاستقبال الانتقال الجديد.

---

(1) – العمدة ج1 :174
(2) – ينظر : نقد الشعر :16
(3) – ينظر : العمدة ج1 :173
(4) – ينظر :إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي :42
(5) منهاج البلغاء :283
(6) – الجملة في الشعر العربي :37
(7) –القوافي للتنوخي :76

لكن الواقع الشعري لا يدعم ملازمة الوظيفة الإعلامية للتصريع ، فالشاعر قد يستخدم التصريع أحيانا لغايات موسيقية، فقد صرع امرؤ القيس ثلاثة أبيات على التوالي في قوله من المتقارب [1] :

تَـــرُوحُ مِـــنَ الحَـــيِّ أَمْ تَبْتَكِـــرْ وَمَـــاذا عَلَيْـــكَ بِـــأَنْ تَنْتَظِـــرْ

أَمَـــرْخٌ خِيَـــامُهُمُ أَمْ عُشُـــرْ أَمِ القَلْـــبُ فِي إِثْـــرِهِمْ مُنْحَـــدِرْ

وَفِـــيمَنْ أَقَـــامَ مِـــنَ الحَـــيِّ هِـــرْ أَمِ الظَّـــاعِنُونَ بهَـــا فِي الشُّـــطُرْ

فالتصريع في أبيات أمريء القيس جاء لتحقيق جو موسيقى عن طريق التراكم الصوتي لحرف الراء ، لذلك فإن جماليات التصريع لا يمكن الحكم عليها من خلال قاعدة محدد مسبقا ، بل ستكون دراستها ضمن النص الذي وردت فيه طريقة فاعلة في الكشف عن إمكاناتها الجمالية بما توفره من طاقة موسيقية يمكن للشاعر أن يربطها بغرض النص ودلالاته وصوره الشعرية .

ويشير ابن رشيق إلى أنّ كثرة التصريع عند المحدثين تدلّ على التكلف بخلاف المتقدمين [2] وإطلاق هذا الحكم يستند إلى فكرة أنّ المحدثين أقرب للتكلف ، ولا يستند إلى دراسة الظاهرة دراسة تحليليّة في ضوء نصوصها ، واستجادة كثرة التصريع (دليل على أنّه رباط إيقاع ؛إذ هو يضمن للنصّ تسلسله الصوتي ويشدّ انتباه المستقبل بقرع سمعه قرعا متواصلا .)[3]

وتستند جمالية التصريع عند بعض النقاد القدامى على كونه دلالة على تمكن الشاعر فاستخدام التصريع نهج الشعراء المطبوعين [4]

---

(1) ديوان امريء القيس :154-155

(2) – ينظر : العمدة :174

(3) مفهوم الأدبية في التراث النقدي :142

(4) – ينظر : نقد لشعر :16،العمدة ج1 :174

وقد قسم ابن الأثير التصريع جماليّا إلى سبع مراتب : (فالمرتبة الأولى:- وهي أعلى التصريع درجة- أنْ يكون كل مصراع من البيت مستقلّاً بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه، ويسمى التصريع الكامل)[1] ومثل له بقول امريء القيس من الطويل [2] :

أفاطمَ مهلا بعضَ هذا التّدلُّلِ وإنْ كنتِ قَدْ أزمعتِ صَرْمي فأجمِلِ

فكلّ مصراع في هذا البيت قد ورد(مفهوم المعنى بنفسه غير محتاج إلى ما يليه)[3] فيشكل بنفسه وحدة إيقاعيّة ودلاليّة مستقلّة ,بذلك يتحقق مفهوم البيت الشعري في الشطر ، ومن هنا اكتسب هذا النوع التفضيل الجمالي على غيره ، كما أنّ اكتمال الوقف الدلالي والصوتي في الشطر يجعل التأثير الموسيقي أكثر فاعليّة، فاكتمال المصراع دلاليّا يعطي لحظة من الاستقرار تجعل الجانب الصوت يرسخ لدى المتلقي ،فيعمل بشكل كامل ، بخلاف ما إذا كان المصراع الأوّل يحتاج الثاني ، فأن المتلقي سيركز في العوز الدلالي ويهمل الجانب الصوتي فتكون فاعليته في تلك الحالة أقل تأثيرا .

أمّا (المرتبة الثانية: أنْ يكون المصراع الأوّل مستقلا بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطا به)[4] كذلك مثل له بقول امرئ القيس من الطويل [5]:

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسِقْط اللوى بينَ الدَّخولِ فَحوملِ

فالمصراع الأوّل من البيت (غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطا به)[6] فوجود حرف الجر بسقط جعله مرتبطا بما قبله[7] فاستقلاليّة المصراع

(1) – المثل السائر :237

(2) – ديوان امريء القيس :12

(3) – المثل السائر :137

(4) – المصدر نفسه :238

(5) – ديوان امريء القيس :8

(6) – المثل السائر :238

(7) ينظر : الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز3 :20

الأوّل تتراجع عند انجاز قراءة البيت بالكامل وبذلك لا يتحقق مفهوم البيت في المصراع تحققا كاملا .

أمّا المرتبة الثالثة فهي جواز أنْ يتبادل المصراع الأوّل مكانيّا مع المصراع الثاني من دون أنْ يؤثر ذلك على دلالة البيت وهذه المرتبة كالثانية في الجودة مثل قول ابن الحجاج البغدادي من الخفيف [1]:

من شروطِ الصَّبوحِ في المَهْرجانِ خفّةُ الشّربِ مَعْ خلوّ المكانِ

ويرى الصفديّ أنّ هذه المرتبة أحقّ بأنْ تكون أولى من الأولى (لأنّ مثل هذا النوع أعز من الأول، وفيه دلالة على تمكن الناظم وجودة طبعه)[2] ويرى يحيى بن حمزة العلوي أنّ كون البيت على هذه الحالة (من الجودة بمكان رفيع، ولا يكاد يوجد إلاّ في مقاصد الشعراء المفلقين)[3] وامكانية التبادل المكاني بين مصراعي البيت لا يبدو أنّها قد تخدم الشاعر في إضافة أبعاد جديدة إلى صورته الشعري أو تؤدي دورا في إيصال مراد الشاعر ، ففاعلية هذه الظاهرة تعمل خارج النص ، فهي دليل على قدرة الشاعر النظميّة ، وليست علامة على جمالية النص .

أمّا المرتبة الرابعة، فهي (أن يكون المصراع الأوّل غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني، ويسمى التصريع الناقض، وليس بمرضي ولا حسن)[4] ومثل له بقول المتنبي من الوافر [5]:

مَغَاني الشِّعْبِ طِيباً في المَغَاني بِمَنْزِلَةِ الرّبيعِ منَ الزّمَانِ

---

(1) ينظر : الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجازج3 :238

(2) –نصرة الثائر على المثل السائر :143

(3) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ج3 :20

(4) – المثل السائر :238

(5) ديوان المتنبي :557

فالمصراع الأول يستقل بمعناه دون المصراع الثاني [1] ويرى يحيى بن حمزة العلوي أنّ هذا النوع(ليس مرضيا ولا معدودا في الحسن)[2] فهذا النوع يكون المصراع الأوّل مستقل صوتيا ، لكنه على المستوى الدلالي غير مكتمل ، فلا يحس المتلقي بكمال الوقف فيخف مستوى التأثير الصوتي لأن المتلقي يبقى منتظرا مايكمل المعنى .

وهذه المراتب الأربعة اعتمد في تصنيفها على مدى الترابط الدلالي بين المصراعين وذكر ثلاث مراتب أخرى تعتمد على المقارنة الصوتيّة والدلالية بين الكلمتين في نهاية كل مصراع ، فالمرتبة الخامسة(أنْ يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطا وقافية، ويسمى التصريع المكرّر، وهو ينقسم قسمين: أحدهما: أقرب حالا من الآخر، فالأول أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهو أنزل الدرجتين)[3] ومثل له بقول عبيد بن الأبرص من البسيط [4]:

وكـلُّ ذي غيبـةٍ يئـوبُ وغائـبُ المـوتِ لا يئـوبُ

فيرتكب الشاعر في هذا النوع عيب الإيطاء ، أمّا القسم الثاني من هذه المرتبة فيكون (التصريع بلفظة مجازيّة يختلف المعنى فيها) [5] مثل قول أبي تمام[6] :

فتـىً كـانَ شَـرْبا للعفـاةِ ومرْتعـا فأصـبحَ للهنديّـةِ البـيضِ مَرْتعـا

فهناك توافق صوتي بين الكلمتين في نهاية المصراعين لكنّ هناك تمايزاً دلاليّاً فالمعنى المجازي في كلمة المصراع الأوّل يختلف عنه في المصراع الثاني وهذا ما جعل هذا القسم أعلى جماليّا من القسم الأوّل .

---

(1) ينظر : المثل السائر :238

(2) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجازج3: 20

(3) – المثل السائر :238

(4) ديوان عبيد بن الأبرص :22 وفي الديوان يؤوب بدل يئوب .

(5) –المثل السائر : 239

(6) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج4: 100

أمّا المرتبة السادسة : (أنْ يذكر المصراع الأول ويكون مُعلّقا على صفة يأتي ذكرها في أوّل المصراع الثاني، ويسمى التصريع المعلّق)[1] كما في قول امرئ القيس من الطويل[2]:

ألاَ أيُّهَا اللّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ

فكلمة ألا انجلي في المصراع الأوّل معلقة(على قوله: بصبح ، وهذا معيب جدا)[3]فقوة التعلّق بين الكلمة في نهاية المصراع والمصراع الثاني يفقد الشطر استقلاليته ،كما أنّ قوة ذلك الارتباط يفقد الجانب الموسيقى فاعليته .

والمرتبة السابعة من مراتب التصريع هي (أنْ يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته، ويسمى التصريع المشطور، وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها)[4] ومثل له بقول أبي نؤاس من الوافر[5] :

أقلْني قَدْ نَدِمتُ على الذّنوبِ وبالإقرارِ عدتُ عَنْ الجحودِ

وقد اصطلحوا على هذه الظاهرة بالتجميع ويسميه بعضهم التخميع [6] ومعناه (أن يكون القسيم الأوّل متهيئاً للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها)[7] ويشير التوخيّ أنّ هذه الظاهرة استعملها الشعراء المجودون قديما وحديثا [8] وأشار ابن الأثير إلى أنّه نادر الورود [9] والتجميع في الكراهية (كالإكفاء والسناد وفي

(1) – المثل السائر :239– 240

(2)– ديوان امريء القيس :18

(3)– المثل السائر :240

(4)– المثل السائر:240

(5) –البيت غير موجود في ديوان أبو نؤاس

(6) – ينظر : القوافي للتنوخي :82

(7) العمدة ج1 :177

(8) – ينظر : القوافي للتنوخي :82

(9) ينظر : المثل السائر :262

القوافي، إلا أنّه دونهما في الكراهية جداً)[1] ويبدو أنّ سبب عدّهم هذه الظاهرة من العيوب هو كسرها للارتباط التوقعي بين العروض والضرب ، وهذا الكسر يأتي على المستوى الإيقاعي واللغوي عندما تكون القافية عنصرا يخالف التوقع الوزني والاحتمالات اللغوية التي استندت على الكلمة في نهاية الشطر الأوّل ، وهذا الخلل لا يتعلّق بالعنصر بذاته بل بوروده في موقع يخالف للمُحتمل الشائع ، ويمكن القول أنّ هذا التصرف لا يخلو من إمكانات جماليّة ، فعدم التصريع في الموطن الذي يُنتظر فيه التصريع ، بالإضافة الى مايحققه من انزياح وكسر للرتابة يفتح خيارات نغمية أوسع مما يعطي للشاعر حرية أكبر في قدرته على صوغه لمعانيه ، ولو التزم بخيار التصريع لكان مضطرا إلى تطويع المعاني لقالب مفروض مسبقا ، فالعدول عن خيار التصريع يحرر الشاعر من الحدود التي فرضها عليه الشطر الأول ، كما يمكن عن طريق ظاهرة التجميع أنّ يضيف تنوعا نغميّا إلى البيت الشعري ،يمكن أن يوظفه الشاعر في خدمة مراده ، فالحكم بالعيب المطلق على ظاهرة التجميع أمر يلغي الإمكانات الجمالية المحتملة في هذه الظاهرة .

وقد توحي البنية الوزنية بالتصريع ويخالف الجانب اللغوي وذلك إذا كانت الكلمة غير متوقعة للاستعمال القافوي ، وإنْ كان استعمالها لو وردت غير ممتنع [2] وذلك مثل قول ذي الرمة من البسيط [3]

أأنْ ترسّمْتَ مِنْ خرقاءَ مَنزلة ماءُ الصبابةِ منْ عينيكَ مسجُومُ

فمبادرة الشاعر لأيراد العروض (فعِلن) تجعل المتلقي يتوقع بنية وزنية مشابهة ، إلاّ أن كلمة(منزلةً) غير مستعمل ما يشابهها في النسق التقفوي ، فتكسر بذلك الارتباط التوقعي ، وبذلك يكون العيب أقل حدة.

(1) – العمدة ج1: 173

(2) –ينظر : العمدة ج1 :173

(3) ديوان ذي الرمة :130

إنّ مراتب التصريع الجماليّة وعيوبه التي ذكرها النقاد هي أحكام منعزلة ،لايمكن أنّ نجعلها أحكاما نهائية فنصف الظاهرة بالقبح أو الجمال بمجرد ورودها في النص ، فقد يكون الشاعر قد لمح في ما عدوه عيبا ما يخدم مراده ، فأورده قصدا ، فتلك الظواهر لها طاقات صوتية يمكن للشاعر أنْ يوظفها في خدمة نصه؛ لذلك يجب أنّ نحكم عليها جماليّا بدراستها ضمن سياقها، لا بوصفها ظاهرة منعزلة يمثل تحققها العيب المطلق ، كما أنّ المراتب الجمالية للتصريع قد يخفق الشاعر في استعمالها ، فلا تكون فاعلة جماليّا ولا تخدم غرض النص و تتلائم مع جوّه ، فقد تكون مجرد حلية صوتيّة لا تخدم المعنى ؛لذلك أشار عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ المعيار الجمالي للتجنيس والسجع يعتمد على مدى طلب المعنى له[1]،فالتصريع إذا لم يكن يخدم معنى القصيدة ويدور في فلك أغراضها ويساهم في تشكيلها سيكون غير فاعل جماليا ، والكشف عن ذلك لا يتم إلا من خلا ل تحليل الظاهرة وفق سياقها الشعري ، فتحليل الظاهرة ضمن نصها هو الذي يكشف مدى تحققها الجمالي .

وقد ذكر ابن أبي الأصبع نوعا آخر من جماليات القافية سمّاه التخيير (وهوأنْ يأتي الشاعر ببيت يسوغ أن يقفي بقوافٍ شتّى، فيتخير منها قافية مرجحة على سائرها بالدليل، تدلّ بتخيّرها على حسن اختياره)[2] ومثل له بقول الحريري[3] :

إنّ الغَريبَ الطّويلَ الذّيلِ ممتَهَنٌ ... فكيفَ حالُ غَريبٍ ما لهُ قوتُ

فيسوغ للشاعر كما يرى ابن أبي الأصبع أن يقول (فكيف حال غريب ما له حال أي ما له مال، ما له نشب، ما له سبب، ما له صفد، ما له سبب، ما له خطر، ما له أحد، ما له وجد، ما له شيع، وإذا نظرت إلى قوله: ما له قوت وجدتها أبلغ من الجميع، وأدلّ على الفاقة، وأمس بذكر الحاجة، وأبين للضرورة، وأشجى للقلوب، وأدعى

---

(1) – ينظر : أسرار البلاغة :11

(2) – تحرير التحبير :527

(3) مقامات الحريري : 417

للاستعطاف، فلذلك رجحت على كل ما ذكرناه)[1] فمناسبة القافية للسياق هو الذي يرجحها جماليّا على الخيارات الأخرى ، وقد أخفق ابن أبي الأصبع إجرائيا فذكر الخيارات السائغة المحتملة (مال ، نشب ، سبب ، صفد، خطر ، أحد ، وجد ، شيع) وكل هذه الخيارات لا يسمح النسق التقفوي بإيرادها فهي غير سائغة أمام الشاعر وإذا اعتبرنا النسق التقفوي وسياق البيت فإن (قوت) ستكون الخيار الوحيد المطروح أمام الشاعر ، فلم تنتج جمالية القافية هنا عن براعة اختيار الشاعر أمام خيارات كثيرة ذات مستويات جمالية متفاوتة ،بل أنتجتها بنية البيت الدلالية وطبيعة النسق التقفوي، فعملية التخيير قد تضيق وتوسع أمام الشاعر حسب طبيعة بنية البيت الدلالية والنسق التقفوي .

(1) – تحرير التحبير :527

المبحث الثاني

إمكانات الجمال في شواهد التمكين والقلق القافوي

أولاً : شواهد القافية المتمكنة :

سنقدّم في هذا القسم قراءة لبعض شواهد تمكّن القافية التي ذكرها النقاد ونحاول أنْ نتلمس جماليات ذلك التمكّن ، فمعظم النقاد اكتفوا بإطلاق الحكم على ظاهرة تمكن القافية في بعض وقفاتهم على الشواهد الشعريّة من دون محاولة تقديم تحليل يعللّ لجماليات التمكن القافوي ،بل كانت أحكامهم مختصرة انفعالية تأثرية أحيانا، فيكتفون كما سنرى بوصف القافية بأنّها متمكنة ، أو حسنة في موقعها أو متمكنة جدا وغيرها من العبارات ، (التي لا تكشف عن الصلة الوثيقة بين القافية والمعنى؛ لأنّها تفهم هذه الصلة فهما منطقيا على مستوى البيت من ناحية وتتجاهل دور السياق من ناحية أخرى)[1] ، فلم يجعلوا من التحليل والقراءة الجمالية تطبيقا عمليّا للوقفات التنظيريّة التي أصلوها في هذا المجال .

ومن هذه الشواهد قول امريء القيس من الطويل [2]

بَعَثْنَا رَبِيئاً قَبلَ ذَلكَ مُخْمِلاً كَذِئبِ الغَضَا يمشي الضَّراءَ وَيتّقي

أورد ابن طباطبا هذا الشاهد ضمن شواهد القوافي المتمكنة وعلّق على كلمة (يتقي) بأنّها وقعت موقعا حسنا [3] وهو من شواهد تمكّن القافية عند الحاتمي وقد وصف (يتقي) بأنّها (مستقرّة في أحسن مستقر) [4] وأورده أبو هلال العسكري ضمن ضرب القوافي المتمكنة التي يتخلص بها الشاعر من المأزق الفني باستغلال عدم وجود

(1) مفهوم الشعر :62

(2) ديوان امريء القيس :172

(3) – ينظر : عيار الشعر : 175

(4) حلية المحاضرة ج1 : 238

القيد النحوي؛ لأنّ الكلمة لا تظهر عليها علامات الإعراب [1] ولم يقدّم النقاد المذكورين قراءة تعلّل لجماليّة التمكن القافية في هذا البيت ، و على الرغم من توضيح أبي هلال العسكري الطريقة التي حصل بها هذا التمكن إلّا أنّه لم يكشف كيفيّة التحقق الجمالي، عن طريق تحليل النصّ، و دراسة الظاهرة من خلاله .

والشاعر يشبه الربيء – وهو الرقيب الذي ينظر للصيد من مكان مرتفع – كذئب الغضا وهو من أخبث الذئاب، والضراء : ماستر من الشجر والمخمل : المستتر [2] فالشاعر يصف الربيء وهو ينطلق مستترا بمكر الذئب الذي يتربص بفريسته وهو يمشى الضراء متخفيا متقيا حواس الطريدة .

وتشبيه الشاعر ينتهي عند كلمة الضراء –(كذئب الغضا يمشي الضراء) – قبل اكتمال البنية الوزنيّة للبيت مما دفع الشاعر إلى البحث عن كلمة يستكمل بها البناء الشكلي ، فكانت(يتقي) خياراً مناسبا لعدم وقوعها تحت الضغط النحوي من جهة مما قد يخرق التناسب الموسيقى ، فيؤدي إلى إجراء تغييرات على البنية التركيبيّة ومنا سبتها مع دلالة البيت من جهة أخرى، فهي مناسبة دلاليّا مع مشية الضراء ، كما أضافت افقا تأويلا للمتلقي ، فيتقي لم تحدد ما هو الُمتقى مما يترك للمتلقي ملء تلك الفراغات بما يناسب الصورة الشعريّة التي تتشكل لديه .

فالشاعر كان موفقا في سد العوز الموسيقي بكلمة القافية التي ترتبط مع دلالات البيت وتتعالق معها كما أنّ القافية في بيت امريء القيس لم تفرض ضغطا شكليّا على بنية البيت خارج منطقة القافيّة مما منح الشاعر نوع من الحريّة جعل تراكيبه منسابة دون وجود أثر التكلف الُمراعي للضغط الشكلي ، فكان انسياب التراكيب مناسبا لانسياب السرد في البيت ، فالتمكّن جاء على مستوى التركيب والدلالة .

(1) – ينظر : الصناعتين :447

(2) ينظر : شرح ديوان امريء القيس للنحاس : 192

ومن شواهدهم لتمكن القافية قول زهير من الطويل [1] :

وَقد كُنْتُ من سَلْمى سِنينَ ثَمَانِياً   على صِيرِ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ ومَا يَحْلُو

وقد وصف ابن طباطا كلمة (يحلو) بأنها حسنة الموقع [2] ووصفها الحاتمي بأنها (واقعة أحسن موقع وأبدعه .)[3]

ومعنى قوله على صير أمر أي : على طرف أمر ومنتهاه ، وقوله مايمرّ وما يحلو أي تركته بين اليأس والرّجاء، فلم يكن أمرها معه مرّا فييأس منه، ولا حلوا فيرجوه .[4]

كذلك لم يقدّم النقاد الذين ذكروا هذا البيت تحليلا جماليّا لتمكن القافية ،وقد جعل أبو هلال العسكري هذا البيت من شواهد الضرب الذي يتخلص الشاعر فيه من ضيق ضغط القافية على المستوى النحوي بإيراد كلمة تناسب النسق التقفوي على المستوى العمودي ولا تظهر عليها الحركة، وذلك عندما يصل الشاعر إلى نهاية البيت ويعجز عن إيراد كلمة يوافق اعرابها حركة الروي[5].

والموقع الإعرابي للكلمة يستلزم الرفع، فالشاعر هنا لم يلجأ في إيراد هذه الكلمة للتخلص من ضغط الاعراب ، كما لم ينته إلى ما قبل كلمة القافية وينقطع به النظم ، فكلمة القافية مترابطة دلاليّة مع ما قبلها فسياق البيت يوحي بها ونسق القافية ملائم لها ، فهي متوقعة الورود ، فارتباطها مع ما بعدها بعلاقة تضاد تجعله متوقعة الورود للمتلقي وهذا (الارتباط التوقعي) ،هو الذي جعل النقاد المذكورين يدرجونا ضمن شواهد القوافي المتمكنة ، كما يأتي تمكن هذه القافية من قلة ضغطها الشكلي على بنية

---

(1) شعر زهير بن أبي سلمى : 31

(2) ينظر : عيار الشعر :176

(3) حلية المحاضرة ج1 : 236

(4) ينظر : شعر زهير بن أبي سلمى :31

(5) – الصناعتين :477

النص ؛ لذلك لم تؤثر في انسيابية التركيب ، أو تفرض بنىً قد تؤدي إلى تشويه التركيب أو غموض المعنى .

ومن شواهدهم للتمكن القافوي قول زهير أيضا من الكامل [(1)] :

ولأَنْتَ تَفْرِي ما خَلَقْتَ وبَعْـ ـضُ القومِ يَخْلُقُ ثُمَّ لا يَفْرِي

وصف ابن طباطبا كلمة (يفري) بأنّها حسنة في موقعها [(2)] ومعنى بيت زهير : (أنك إذا تهيأت لأمرٍ مضيت له ، وأنفذته ولم تعجز عنه ، وبعض القوم يقدّر الأمر ويتهيّأ له ثم لا يقدم عليه ، ولا يمضيه عجزاً وضعف همة) [(3)] .

وأبو هلال العسكري جعل هذا البيت من شواهد الضرب الذي يتخلّص الشاعر فيه من الضيق بواسطة كلمة لا تخضع لضغط الاعراب [(4)] والحقيقة أنّ الشاعر لم يقع في ضيق قبل كلمة القافية ، ولم يكن طريق تمكن القافية ناتج عن براعة التخلص من ذلك الضيق بإيراد كلمة تناسب دلالة البيت ،بل إنّ كلمة القافية (يفري) متوقعة توحي بها بنية البيت ، فإذا كان الممدوح يفري ما خلق ،فإنّ المُعرّض به (بعض القوم) والذي يشترك مع الممدوح في (الخلق) لابدّ أن لا يكون فاعلا لما قدره (لا يفري) لتتم المقابلة بين الممدوح الكامل قولا وفعلا والمعرض به الذي يقدر الأمر لكن لا يفعله , والذي يزيد توقع القافية المطلب الشكلي للقافية ، فبنية الكلمة الصوتية تلائم النسق التقفوي .

كذلك كانت جمالية التمكن في هذا البيت عن عدم الفاعلية السلبية لضغط القافية إذ لم يؤثر في التركيب المراد ، فجاء دون تقديم أو تأخير، أو فصل قد يؤدي إلى

---

(1) شعر زهير بن أبي سلمى :31

(2) – ينظر : عيار الشعر :177

(3) شعر زهير بن أبي سلمى :32

(4) – ينظر: الصناعتين : 477

غموض المعنى ، كما كان للارتباط التوقعي الذي جعل كلمة القافية مستقرّة في موضعها أتمّ استقرار، دورا مهما في التشكيل الجمالي للقافية .

ومن شواهدهم قول أبي كبير الهذلي من الكامل [1]:

ومَعَـــايلا صُـــلْعَ الظُّبَـــاتِ كأنّهـــا جَمْـــرٌ بِمَسْـــهَكَةٍ تُشَـــبّ لِمُصْـــطَلِي

وصف ابن طباطبا كلمة القافية (لمصطلي) بأنّها متمكّنة جدا [2] ووصفها الحاتميّ بأنّها لطيفة جدا [3] وأشار العسكريّ أنّها متمكنة في موضعها [4].

و(معابلا) سهام عراض النصال ومعنى صلع الظبات أي تبرق ليس عليها صدأ و(بمسهكة) بموضع شديد الريح ، يشبه النصال بالجمر. [5]

كذلك جعل العسكريّ هذا الشاهد من شواهد الضرب الذي يتخلّص به الشاعر من الضيق بكلمة لا تخضع للضغط الاعرابي[6] والتشبيه في هذا البيت يمكن أنْ ينتهي عند قوله :كأنّها جمرٌ بمسهكةٍ ويتحقّق وجه الشبه وهو البريق واللمعان .

أمّا قوله : تشبّ لمصطلي إضافة من أجل الاستكمال الشكلي ، فلا يبدو أنّ هذا الملحق الشكلي قد أضاف شيئا يساهم في تثمير دلالة التشبيه فالريح (المسهكة) هي التي تزيد من توهج الجمر ، فكون هذه الريح شبت لمصطلٍ، أو لغيره لا يضيف شيئا، فهي غير فاعلة دلاليّا، فلا توجد له صفة ذاتية تميزه عن الخيارات الأخرى ضمن سياق البيت وصورته الشعرية ؛ لذلك سيكون إيراد تلك اللفظة مجرد خيار أنتجته حاجة الاستكمال الشكلي ، وبذلك يمكن القول أنّ التمكّن غير متحقق في هذه القافيّة ، فلا

---

(1) شرح أشعار الهذليين ج3 :1078

(2) ينظر عيار الشعر :180

(3) ينظر : حلية المحاضرة :237

(4) ينظر : الصناعتين :448

(5) ينظر : شرح أشعار الهذليين ج3 :1079

(6) ينظر : الصناعتين:447

يكفـي إيحـاء الجمـر والنسـق التقفـوي اللـذان قـد منحـا المتلقـي توقعـا لكلمـة القافيـة (مصطلي)، فهذا العنصر المتحقق لم يكـن فـاعلا علـى المسـتوى الـدلالي ولم يـؤد سـوى وظيفة شكليّة محضة ، فوجود الارتباط التوقعي وحده لا يكفي لإنتـاج جماليـة الـتمكن في القافية .

ومن شواهدهم ها قول زهير من الطويل [1] :

وأَعْلَـمُ مَـا فِـي اليَـوْمِ والأمْـسِ قَبْلَـهُ ولكِـنَّني عَـنْ عِلْـمِ مَـا فِـي غَـدٍ عَمِـي

وقد صف ابن طباطبا كلمة القافية (عمي) بأنّها (واقعة موقعـا حسـنا) [2] وهوعنـد أبي هلال العسكري من شواهد (جودة الفاصلة وحسن موقعها وتمكّنها فى موضـعها)[3] كذلك هو من شواهد حسن المقاطع عند أسامة بن منقذ [4] .

وما أراد زهير قوله في هذا البيت هو : (أعلم ما في اليوم ؛لأنّي مشـاهده وأعلـم ما كان في الأمس ؛لأنّي عهدتـه ، وأمّـا (علـم مـا في غـد) فـلا يعلمـه إلاّ الله ؛لأنّـه مـن الغيب)[5]

وهذا الشاهد من ضمن شواهد أبي هلال العسكريّ للضرب الذي تكـون جماليـة التمكن فيه ناتجة عن تجاوز الشاعر ضيق الـنظم عنـد كلمـة القافيـة بلفـظ قليـل قصـير الحروف يتمم البيت [6] . والتمكّن في هذا الشاهد لا يتعلّق بطريقة الـتخلص مـن ضـيق النظم بحدّ ذاتها بل بكون الكلمة التي استعملها الشاعر تتكامل مع دلالـة البيـت دون أن تضغط على انسيابية النظم فكأن البيت أنتج دفعة واحدة ؛ لذلك وضع ابـن طباطبـا هـذا

(1) – شعر زهير بن أبي سلمى :25

(2) –عيار الشعر :176

(3) – الصناعتين : 445

(4) – ينظر : البديع في نقد الشعر :287

(5) شعر زهير بن أبي سلمى :26

(6) – ينظر : الصناعتين :445

البيت ضمن (الأشعار المحكمة، المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الوصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها .)[1]

ولو قدّرنا كما فعل أبو هلال العسكري أنّ الشاعر وصل في النظم إلى منطقة القافية من دون أنْ يُقدر لذلك قافية معينة ثم تخلص من هذا المأزق الفني بتلك الكلمة التي أكملت النقص الموسيقي بمساحته الضيّقة ، فإنّ جماليّة التمكّن تكمن في انسياق الشاعر في اختيار قافيته بما توحي به بنية النص ، فبعد ذكر الشاعر علمه بما في اليوم والأمس ثم استدراكه ، سيفرض السياق معنى الجهل بما في الغد ولكون المساحة المتبقيّة من النظم لا تصلح للخيارات الأخرى فإنّ ورود كلمة (عمي) سيكون أمرا شبه مفروض ومتوقع ، فالضغط الشكلي سيعمل عن هذه النقطة في توجيه خيارات الشاعر ، فكان نجاح الشاعر في انتاج قافية متمكنة ناتج من اختيار الكلمة المتعالقة دلاليا مع بنية النص .

ومن شواهد تمكن القافية قول النابغة من الكامل [2]:

كَالأُقْحُوَانِ غَدَاةَ غِبٌّ سمَائِهِ ... جَفَّتْ أعَالِيهِ وَأسفَلُهُ نَدِي

وقرّر ابن طباطبا بأنّ قوله (وأسلفه ندي) وقعت موقعا عجيبا [3] وذكر الحاتميّ أنّ قوله (ندي) وقع أحسن موقع وأعجبه [4] وعلّق ابن أبي الأصبع العدواني على بيت النابغة بقوله : (ولم نسمع لمقدّم شعراً أشدّ تمكين قواف من قول النابغة)[5].

---

(1) – عيار الشعر :82

(2) ديوان النابغة :37

(3) – ينظر : عيار الشعر :175

(4) –ينظر : حلية المحاضرة :238

(5) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر :227

والنابغة قد (شبّه الثّغر بالأقحوان لونا وصورة؛ لأنّ ورق الأقحوان صورته كصورة الثغر سواء، وإذا كان الثّغر نقيّا كان في لونه سواء)[1] والأقحوان (إذا كان في غبٍّ مطر ولم تطلع عليه الشمس، فهو ملتفٌّ مجتمعٌ غير منبسط، وكذا كلُّ الأنوار يكره أنْ يشبّه الثّغر به في هذه الحال، فيكون كالمتراكب بعضه على بعض، فشبّهه بالأقحوان إذا أصابته الشمس فقال: جفّت أعاليه ، يريد انبسطت وذهب تجعّدها. وقال: وأسفله ندٍ فاحترز من أن يكون جفّ وذوي كلُّه فقال : وأسفله ندي.)[2]

وقد جعل أبو هلال العسكريّ هذا البيت من شواهد ضرب التمكين الذي تكمن جماليته بتخلّص الشاعر من ضيق النظم بإيراد لفظ قصير قليل الحروف [3] والذي يبدو أنّ الشاعر لم يقع في ضيق النظم عند كلمة القافية ، فالتشبيه يمكن أنّ ينتهي عند انتهاء الشطر الأوّل ، والشطر الثاني (جفت أعاليه وأسفله ندي) هو زيادة حسنة على التشبيه [4] والشطر الثاني مترابط دلاليّا يوحي بعضه ببعض ، فقوله : (جفت أعاليه) يفرض في سياق الوزن ونسق القافية توقعا محددا هو (وأسفله ندي) فكلمة القافية (ندي) ترتبط توقعيا مع ما قبلها بفضل الترابط الدلالي وتضييق الاحتمالات التي يوجهها سياق الوزن والنسق التقفوي ، فكلمة ندي لها علاقة تضاد مع كلمة جفت تزيد من ترابطها مع بنية الشطر الثاني .

والشاعر لم يصل إلى نقطة ضيق النظم عند كلمة القافية كما يرى أبو هلال العسكري ، فقد جاء بناء الشطر الثاني متكاملا يطلب بعضه بعضا ، وكلمة القافية خيار واضح متوقع يتكامل مع الدلالة والصورة الشعريّة ، ولم يكن انتاجه بفضل الضغط

---

(1) – الصناعتين : 247

(2) – المصون في الأدب :87

(3) – ينظر : الصناعتين :445

(4) – ينظر : الموازنة :ج2: 109

الشكلي وحده، بل جاء تركيبه الموافق لمراد الشاعر مناسبا للنسق التقفوي ، ومن هنا جاءت جمالية تمكن القافية .

ومن شواهد تمكن القافية عند ابن طباطبا قو أبي خراش الهذليّ من الطويل[1] :

فـــواللهِ مَـــا أنســـى قَتِـــيلا رُزِئْتُـــهُ يجَانِب قوْسى مَا مشـيت علـى الأَرْضِ

علـــى أَنَّهَـــا تَعْفُـــو الكلـــوم وَإِنَّمَـــا نوكّـل بـالأدنى وَإِنْ جـلّ مَـا يمْضِـي

وموطن الشاهد في البيت الثاني في كلمة القافية (يمضى) إذ علّق عليها ابن طباطبا بأنّها (حسنةٌ جدا .)[2]

ومعنى قول الشاعر في البيت الثاني هو : أنّ الجروح تبرأ ونحن نحزن على الأقرب فالأقرب ، أمّا ما مضى فننساه وإنْ عظُم [3] والإنسان (مستهدف للأحداث، وأنّ تعاقبها يجعل المرء في شغل بالثانية عن الأولى)[4] والبيت الثاني (يجري مجرى الاعتذار منه والاستدراك على نفسه فيما أطلقه من قوله: لا أنسى قتيلا رزئته مدة حياتي)[5] والبيت الأوّل وشطر البيت الثاني هي مقدمات ليصل الشاعر إلى جوهر الفكرة التي يريد طرحها (نوكّل بالأدنى وإنّ جلّ ما يمضي) ؛ لذلك وصف هذا الشطر بأنّه أشعر وأحكم وأوجز نصف بيت. [6]

إنّ الشاعر يحاول أن يوضّح حقيقة نتكرها على الرغم وضوحها وواقعيتها ، وهي أنّ الزمن يُنسي الجروح وأنّ الجروح الجديدة تنسخ القديمة . إنّنا ننفي هذه الحقيقة عن

(1) ديوان الحماسة :223

(2) عيار الشعر : 180

(3) – ينظر : شرح أشعار الهذليين ج3 :1130

(4) خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني:243

(5) شرح ديوان الحماسة : 558

(6) – ينظر : البيان والتبيين ج1 :143

ذواتنا على الرغم من اعترافنا بتحققها المنعزل عنّا ، فمن فقد عزيزا لن يعترف بمبدأ نسيانه ، حتّى لو تحقق ذلك واقعا في تصرفاته وشهد بذلك واقعه .

ويبدو أنّ نسبة توقع القافية في هذا البيت ليست عالية ، فالشاعر يحاول أنّ يجلو حقيقة موجودة لكنّها غائبة عن الأذهان ، والمتلقي وهو يصغي للشاعر ينتظر جلاء هذه الفكرة دون أن يتوقعها حتّى إذا انتهى الشاعر من عرض تلك الفكرة أقر المتلقي بحقيقتها فهي بمثابة صفعة تنبه المتلقي من غفلته ، كما لا توحي التراكيب والألفاظ بالقافية ، فالخيار بعد قوله : (نوكّل بالأدنى وإنْ جل) خيار مفتوح لتوقع المتلقي لا يرجحه سوى النسق التقفوي ؛ لذلك سيكون ورود القافية بمثابة حالة التجلي الأولى للفكرة ، وستتحقق جمالية التمكن في تلك اللحظة عندما يشعر المتلقي باستقرار القافية بمكانها التركيبي والدلالي المناسب ، وقد ساعد الشاعر في ذلك استثماره لموسيقى الكلمة غير الخاضع لضغط الحركة الإعرابية .

إنّ عدم وجود ارتباط توقعي بين كلمة القافية وبنية البيت لم يسلب جماليّة التمكن عنها ، فبعد إتمام قراءة البيت ستتجلى علائق الارتباط وينكشف تمكن القافية وعند هذه اللحظة ستكسب كلمة القافية قيمة اعلامية تفوق الكلمة ذات الارتباط التوقعي لما تمنحه من الدهشة في تلك اللحظة.

ومن شواهد التمكن قول النابغة من الوافر [1] :

فَكِدْتُ أموتُ منْ حَزَنٍ عليْهم ... ولمْ أرَ ناويَ الأظعانِ بالى

وهو من شواهد التمكن عند ابن طباطبا فقد علق على كلمة (بالى) بقوله : (عجيبة الموقع)[2] وعلّق الحاتمي عليها بقوله :(فلقوله (بالى) موقع حسن لا يستطيع أحد مماثلته)[3] وعلق أبو هلال العسكريّ على كلمة القافية مستخدما عبارة ابن طباطبا

(1) – ديوان ذي الرمة شرح الخطيب التبريزي :512

(2) – عيار الشعر :181

(3) –حلية المحاضرة :238

(عجيبة الموقع) وأدرج هذا الشاهد ضمن الضرب الذي تكون جمالية التمكن فيه ناتجة عن تجاوز العجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب بكلمة لا تحتاج ذلك الإعراب و لها امكانية سدّ العوز الموسيقي .[1]

والناوي هو (الذي ينوي بهم السفر ويذهبون بأمره . يقول : لم يبل الناوي ما لقيت أنا من الحزن)[2] فموقف (ناوي الاظعان) هو موقف اللامبالاة الذي تجسد بحثّ الظعن والاستمرار بمشروع الرحيل .

وعند تأمل بناء البيت وتعالق لبنات ذلك البناء ، يبدو لنا أنّ الشاعر لم يصل لنقطة عجز تجاوزها بواسطة كلمة القافية فما بعد كلمة القافية مبنى من أجلها مترابط معها ، فلا يبدو أنّ الشاعر بعد قوله (ولم أر ناوي الاظعان) أخذ يبحث عن الخيارات المناسبة للنسق التقفوي لتخرجه كلمة (بالى) من ذلك المأزق الفني ،فذلك التقدير يجعلنا نحكم على الشاعر بنظم ألفاظ غير مقصودة، والذهاب بذلك الاتجاه سيجعلنا نحكم على بنية البيت بأنّها مجرد تداع لغوي ، والشاعر لا يملك أي صورة أو معنى مسبق بل الكلمات وتداعيها هي التي شكلّت بنيّة البيت .

و الذي يبدو أنّ الشاعر أعدّ كلمة القافية في نفسه ثم بنى شطر البيت مراع لتلك الكلمة فجاءت لذلك منسجمة مع التركيب مستقرّة في مكانها ، فالشاعر تخلص من الضغط الشكلي ، ولم يضع نفسه في ضيق النظم ، فالمذهب الذي يعتمد الشاعر فيه بناء البيت أو شطره على القافية هو أقل المذاهب انتاجا للشعر المتكلّف [3] فجمالية التمكين في هذه القافية نتج مراعاة الشاعر للقافية في عملية بناء بيته الشعري ،وقد منحه عدم خضوع كلمة القافية للضغط الإعرابي فسحة في عملية البناء ، فجاءت تراكيبه منسابة وكلمة القافية متناغمة مع ذلك الانسياب .

---

(1) – ينظر : الصناعتين :447– 448

(2) – ديوان ذي الرمة شرح الخطيب التبريزي :512

(3) – ينظر :منهاج البلغاء :281

ومن شواهد القافية المتمكنة قول أبي نواس من الطويل[1] :

إذا امــتحن الــدنيا لبيــبٌ تكشّــفتْ لـــه عـــن عـــدوٍ في ثيـــابِ صـــديقِ

وهو من شواهد تمكّن القافية عند أبي هلال العسكريّ مـن الضـرب الـذي تكـون جماليّة التمكن فيه نتيجة كون القافية تناسب ما تقدمها (مستقرة فى قرارها، ومتمكنة فـى موضعها ، حتّى لا يسدّ مسدها غيرها، وإنْ لم تكن قصيرة قليلـة الحـروف)[2] وقـد علّـق أبو هلال العسكري على كلمة القافية في هذا البيت بقوله : (الصديق هاهنا جيّد الموقـع؛ لأنّ معنى البيت يقتضيه، وهو محتاج إليه)[3] ولتحقق هذه الصفة في البيـت جعلـه قدامـة من التوشيح الذي يحقق ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت عنـدما يكـون أوّل البيت يدل على القافية ومعناها متعلق به .[4]

وجماليّة التمكن هنـا تنبـع مـن الارتبـاط التـوقعي بـين القافيـة والبيـت ، ذلـك الارتباط الذي يجعل سياقُ البيت معناه مُستلْزَما، فينجح الشاعر محكومـا بخيـارات النسـق التقفوي بإيراد لفظة ملائمة للمستوى الموسيقى والتركيبي ، وتحقق ذلك التكامـل في جميـع المستويات يمنح القافية مستوى عال من الاستقرار حتّى تكون كأنّها غير قابلة للاستبدال.

إنّ ارتباط القافية توقعيا مع بنية البيت كي يحقـق الـتمكن يجـب أنْ يعمـل علـى مستوى اللفظ والمعنى ، فلو تحقّق توقع المعنـى وتخلـف وجـود الخيـار المناسـب موسـيقيا ،سيؤدي ذلك إلى تشويه انسيابية التركيب ؛ من أجل إنتاج شكل موسيقي يناسـب النسـق التقفوي ، لكنّه يخل باستقرار القافية على المستوى التركيبي ؛ لذلك يمكن القـول إنّ تحقـق توقع القافية ودلالة أوّل البيت على آخره لا تكفي وحدها مالم يكـن للقافيـة - بوصـفها معنى متوقعا - لفظ يحقق التناسب الموسيقى من دون أن يخل بانسـيابية التركيـب ، وقـد

(1) – ديوان أبي نواس ج2 :159

(2) – الصناعتين :448

(3) – المصدر نفسه :449

(4) ينظر : نقد الشعر :167

نجح أبو نواس في الوصول إلى ذلك التكامل في كلمة القافية فجاءت مناسبة لجميع المستويات .

ومن شواهد تمكن القافية قول المتنبي من البسيط [1] :

أَزورُهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَعُ لي وَأَنثَني وَبَياضُ الصُبحِ يُغري بي

وقد وصف ابن أبي الأصبع قافية هذا البيت بالتمكّن [2] وهذا (البيت مع بُعده من التكلّف ، كل لفظة من ألفاظه مقابلة بلفظة هي لها من طريق المعنى بمنزلة الضد: فأزورهم وأنثني وسواد وبياض والليل والصبح ويشفع ويغرى ولي وبي)[3] فعلاقة التضاد بين الألفاظ جعلت القافية متوقعة وورود القافية لم يؤثر على انسيابية النظم ، فجاء النظم متعال عن الضغط الشكلي محققا للمعنى والبناء التركيبي الذي أراده الشاعر والقافية جاءت مشابهه لعناصر البناء الأخرى من حيث انسيابيتها وانسياقها التضادي ، ولم يؤثر في ذلك الضغط الزائد الذي يفرضه موقعها ، فمنحها ذلك الاستقرار المطلوب الذي يحقق جمالية التمكن .

ومن الشواهد الأخرى قول المتنبي من البسيط [4]:

تُمْسِي الأَمَانيُّ صَرْعَى دُونَ مَبْلغِهِ فَمَا يَقُولُ لِشَيءٍ لَيتْ ذَلَك لي

وقد وصف الصفديّ كلمة القافية (لي) بأنّها متمكنة ، وذلك التمكّن هو من حسن التركيب وعذوبة الانسجام [5] و كان ابن الأثير قد وصف كلمة القافية في هذا البيت بأنها منقطعة عما قبلها [6] لكن هذا الانقطاع وعدم التوقع لم يكن مؤثرا في تمكّن

(1) ديوان المتنبي :446

(2) -ينظر :تحرير التحبير :181

(3) -سر الفصاحة :201

(4) ديوان المتنبي :330

(5) - ينظر : نصرة الثائر على المثل السائر :135

(6) - ينظر : المثل السائر ج1 : 168

القافية فقد جاءت متلائمة مع انسيابية التركيب ، ومتوافقة مع دلالة البيت ، تكمل الصورة التي أراد الشاعر إيصالها ، وقد قرن الصفديّ إمكانية عيب القافية في هذا البيت بإمكانية عيبها في بيت المتنبي فقال : (ولا تعاب هذه في هذا البيت، إلا أن تعاب لفظة بي في قوله:

أزورُهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَعُ لي ... وَأَنثَني وَبَياضُ الصُبحِ يُغري بي

وما رأيت من عاب هذا البيت ولا هذه القافية، وإنّما هو معدود في المحاسن التي انفرد بها أبو الطيب، لما فيه من مقابلة خمسة بخمسة. ولم يتفق هذا العدد لغيره.)[1]
والتمكّن في هذا البيت مختلف عن البيت السابق ، فالقافية هنا متوقعة نتيجة العلاقات التضاديّة التي توحي بها بنية النص، أمّا في البيت الذي كلمة قافيته (لي) فالقافية منقطعة عن التوقع لا توحي بها بنية النص ، ولا تتقلص احتمالاتها إلاّ عند الوصول إلى نهاية البيت ، فجماليّة تمكن كلمة القافية (لي) ناتجة عن ملائمتها للدلالة والتركيب دون وجود ارتباط توقعي ، فتعالقها مع النص يتم الكشف عنه بعد انتهاء البيت . أمّا جمالية التمكن في كلمة القافية (بي) فناتجة عن ملائمتها للدلالة والتركيب مع ارتباطها توقعيّا مع بنية البيت .

ومن شواهد التمكين الأخرى التي أوردها الصفدي قول ابن الظهير الإربلي من الكامل [2]:

والقلبُ منزلكَ القديم فإنْ تجدْ ... فيه سواكَ من الأنامِ فنحّهِ

وعلّق على كلمة القافية بقوله : (انظر إلى هذه القافية الثالثة ما أحلاها وأمكنها لا يقوم غيرها مقامها، ولو وقعت في غير القافية لما كان لها هذه الحلاوة والتمكن.)[3]
فالتمكن في كلمة القافية ناتج عن القيمة الجمالية التي منحها سياق البيت للكلمة ،

(1) نصرة الثائر على المثل السائر :135
(2) –ديوان ابن الظهير الأربلي:34
(3) –نصرة الثائر على المثل السائر :136

فالتطالب بين كلمة القافية والبيت هو تطالب جمالي ، فلو انعزلت الكلمة عن سياق البيت أو جاءت في سياق آخر محتمل لم تحصل لها تلك الجمالية ، ولو أورد الشاعر كلمة أخرى لم تمنح البيت انسيابية التركيب .

وقد أورد ابن سنان شواهد للتمكن ضمن قطع شعريّة ، مختارة منها قول البحتري من الكامل [1] :

أخيالَ عَلوةَ كيفَ زرتَ وعنْدنا أرقٌ يُشرّدُ بالخيالِ الزائِرِ

طَيْفٌ ألَمَ بِنا ونَحنُ بِمَهْمهٍ قَفْرٌ يَشقُّ على الُملمِّ الخاطرِ

أفضى إلى شُعثٍ تُطيرُ كراهمُ روحاتُ قُودٍ كالقسيّ ضَوامِرِ

حتّى إذا نَزعوا الدُّجي وتَسربلوا منْ فضْل هَلْهَلةِ الصباحِ الغائِر

وَرَموا إلى شعبِ الرّحالِ بأعْينٍ يَكْسرْنَ منْ نَظرِ النُّعاسِ الفاتِر

أهْوَى فأسْعفَ بالتّحيةِ خُلْسةً والشمسُ تَلْمعُ في جَناحَيْ طائِرِ

ولم يبين أو يعلّل ابن سنان تمكّن القوافي في هذا النص ، وعند تأمل تركيب النص عند منطقة القافية نلاحظ أنّ المحل الاعرابي لكلمة القافية - في جميع الأبيات ما عدا البيت الأخير - نعت ، (الخيال الزائر) ، (الملمّ الخاطر)، (قود كالقسي ضوامر) ،(الصباح الغائر)، (النعاس الفاتر).

ولو استثنينا التركيب الثالث (قود كالقسي ضوامر) نلحظ أنّ معنى البيت يمكن أنْ ينتهي قبل كلمة القافية ، وأنّ الذي أنتج القافية ليس العوز المعنوي أو التركيبيّ بل العوز الموسيقى ، لكن الشاعر استثمر تلك الحاجة الموسيقيّة وخيارات النسق التقفوي لينتج كلمة للقافية تساهم في تثمير دلالة النص ومنحه أفقا أوسع ، وتتعالق مع دلالاته وتشكيل صوره .

(1) -ينظر : سر الفصاحة :181 ،ديوان البحتري :1016- 1017

فكلمة الزائر مثلا في البيت الأوّل أسهمت في تعميق قسوة الأرق الذي يعانيه الشاعر فهو يشرّد بالخيال الزائر ، وكلمة الزائر مشحونة بدلالات النموذج واجب الإكرام ؛ لذلك سيكون الأرق المشرِّد لذلك النموذج هو أرق غير عادٍ يلائم صورة فظاعة الصورة التي يريد الشاعر إيصالها ،فتمكن القافية جاء من براعة الشاعر في استثمار العوز الموسيقى لينتج كلمة للقافية ملائمة للنص باستخدام تقنية النعت ؛ لتلافي إحداث تغييرات في التركيب مما قد يؤثر في انسيابيّته .

أمّا في البيت الثالث ، فقد أثر ضغط القافية في انسيابية التركيب ، ففصل بين الموصوف (قود) والصفة (ضوامر) من دون أنْ يكون لذلك الفاصل دور دلاليّ يخدم الصورة الشعريّة، فليس مراد الشاعر هو الفاعل في هذا الفصل بل الضغط الشكلي هو المنتج لتركيب الفصل ، وهذا يقلق القافية ويسلبها صفة التمكن .

أمّا في البيت الأخير فكلمة القافية وصلت إلى تشكلها الصوتي نتيجة علاقة الإضافة وهي بذلك تتخلص من الضغط الأعرابي ، فالذي يخضع لذلك الضغط هي الكلمة التي قبلها (المضاف) ، كما أكمل ذلك التركيب الإضافي الصورة الشعرية وهي حالة الشمس وهي ترتفع فكأنها معلقة في جناحي طائرٍ وهو يرتفع للسماء ، فتمكّن القافية هنا ناتج من دورها في رسم الصورة الشعريّة وعدم ضغطها على التركيب حتّى جاءت مستقرّة غير قلقة .

كذلك ذكر ابن سنان ثلاثة أبيات للمتنبي شاهدا على تمكن القافية وهي منالبسيط[1]:

يـا مَـن يعـزُّ علينـا أنْ نُفـارِقَهم ... وجْـدانُنا كـلّ شـيءٍ بَعْـدَكَم عَـدَمُ

إنْ كـانَ سَـرَكُمُ مـا قـالَ حاسِـدُنا ... فمـا لِجـرْحٍ إذا أرْضـاكُمُ ألَمُ

(1) ينظر :سر الفصاحة :181، وديوان المتنبي :424،وقد ورد في الديوان بيت بعد البيت الأول لم يذكره ابن سنان وهو قوله :ماكان أخلقنا منكم بتكرمةٍ ... لو أنّ أمركمُ من أمرنا أممُ

وبَيْنَنَـــا لـــو رَعيْـــتُم ذاك مَعرِفــــةً إنّ المعـــارفَ في أهـــلِ النّهـــى ذِمَـــمُ

كذلك لم يعلّل ابن سنان جماليّة التّمكن في هذه القوافي ، وعند تأمل تركيب الجمل قبل كلمة القافية في البيت الأوّل نلحظ أنّ مراعاة النسق التقفوي كان لها أثر في تكوّن التركيب ، فلولا تلك المراعاة كان يمكن أنْ يكون التركيب في البيت الأوّل :(كل شيء عدم بعدكم) وفي البيت الثاني يمكن أنْ يكون التركيب : (ما لجرحٍ ألمٌ إذا أرضاكم) ، لكن ذلك التغيير لم يؤد إلى خرق معياري أو إلى إحداث غموض في المعنى ، كما قد جاء ملائما لسياق النص فتقديم (بعدكم) على عدم يناسب سياق البيت وفكرته المحوريّة - صعوبة فراق من يحب - و يسهم في ابرازها والتنبيه عليها ، وذلك لا يؤديه التركيب الآخر الذي لا يراعي النسق التقفوي، كذلك ناسب الاعتراض بـ(إذا أرضاكم) سياق البيت وفكرته المحورية (تحمل الألم في سبيل الممدوح) .

إنّ الشاعر في البيتين السابقين لم يتخلص تماما من ضغط القافية وكان هذا الضغط موجها للشاعر في اختيار تركيبه ، لكنّ هذا التركيب جاء موافقا لسياق البيت ، ولم يخالف الجانب المعياري، فكانت القافية مستقرّة في مكانها تؤدي دورها في الجانب الدلالي لم يقلقها ذلك التغيير .

أمّا في البيت الأخير فقد جاءت جمالية التمكّن من شدة المناسبة بين القافية ودلالة البيت وتركيبه ،فجاء الشطر الأخير متكاملا تركيبا ومعنى حتّى ،كما شاع عجز هذا البيت وأصبح مثلا سائرا لما تضمنه من حكمة [(1)]

ثانياً : شواهد القلق القافوي :

كان للنقاد وقفات متفرقة عند بعض النماذج الشعرية ، أطلقوا فيها أحكاما على القافية وموطنها في البناء الجمالي للبيت معتمدين في ذلك على فرضية تنازل الشاعر عن الخيار الجمالي الأنسب مقابل ضغط النسق التقفوي ، لكن أحكامهم كذلك كانت في

(1) - ينظر : شرح ديون المتنبي للعكبري ج1 :22

معظمها مقتضبة تستند إلى أصل واحد هو عدم فاعليّة كلمة القافية على المستوى الدلالي ، لكن هذه القراءات التي قدّمها النقاد القدماء – باستثناء بعض الوقفات التي سنذكرها – لم تحاول قراءة كلمة القافية ضمن سياقها فكانت أحكاما تستند إلى القراءة السطحية للنص أو تهمل كون البيت ضمن قصيدة لها سياقها وجوّها الخاص وهذا العزل المتسرع يهمل إمكانات إرادة الشاعر لكلمة القافية ، فعدم اتضاح علاقة القافية عند القراءة الأولى المعزولة لا يعني أنّها مجرد لفظة خاوية من الدلالة جُلبت ضَعفا من أجل الاستكمال الشكلي ، إنّ هذه القراءة تهمل كثيرا من طاقات اللغة وإمكاناتها الإيحائيّة التي يمكن أنّ يكون الشاعر قد لحظها وأرادها عند انتاج قافيته ، ولا يعني ذلك أنّ جميع أحكامهم، ووقفاتهم على شواهد القوافي القلقة هي أحكام غير صائبة جماليا ، فكثير من القوافي القلقة التى ذكروها ، لا يمكن الكشف عن تعالق محتمل بينها وبين بنية البيت أو بنية القصيدة في سياقها العام ، فورودها خال من الدلالة لا تكشف القراءة المعمقة أو أي محاولة لاستنطاق النص عن دلالات مخبوءة يكشفها السياق .

استنادا إلى ماتقدم سنعرض أولا لبعض الشواهد التي لا تكشف قراءتها ضمن سياقها عن دور جمالي محتمل للقافية ولا يمكن ربطها مع السياق ، ثم نعرض ثانيا للشواهد التي تتجلى دلالات القافية وإيحاءاتها المخبوءة عن قرائتها ضمن سياقها .

من شواهد القسم الأول قول علقمة بن عبدة من البسيط [(1)]:

يحملن أترجَّةً نضْحَ العبير بها كأنَّ تَطْيابَها في الأنف مشمومُ

وقد علّق عليه أبو هلال العسكري بقوله : (كأنه مشموم هجنة وقوله: فى الأنف أهجن؛ لأنّ الشمّ لا يكون بالعين)[(2)] فلم تضف كلمة القافية دلالة خاصة تسهم في بناء في بناء الصورة الشعرية ؛ إذ لا فائدة من ذكرها فالطيب بطبيعة الحال مشموم ، كذلك كان للقافية أثرا في انتاج التركيب فتقديم (في الأنف) جاء لمراعاة متطلبات النسق

(1) ينظر : عيار الشعر :173 ، الموشح :120، ديوان علقمة :51

(2) الصناعتين :109

التقفوي ، لكن ذلك التقديم لم يكن فاعلا على المستوى الدلالي ، فمعلوم أنّ الشم يكون في الأنف ، وعند محاولة الكشف عن تعالق محتمل بين كلمة القافية أو ما أنتجته من تركيب لا يتكشف لنا في سياق النص وصورته الشعرية ما تخدمه كلمة القافية والتركيب الذي أنتجته ، فالشاعر كنى بالأترجة وهي ثمرة عن المرأة وشبه طيب هذه المرأة بطيب الثمرة ، والتقدير كأنّ طيبها في الأنف عبير مشموم [1] فالمرأة كثمرة عبيرها طيب ، وكلمة(مشموم) و (في الأنف) لا تضيف شيئا يخدم الصورة الشعرية أو يزيد في أبعادها .

ومن الشواهد الأخرى قول السيد الحميري من السريع [2]:

أُقسمُ بالفَجْرِ وبالعشْرِ والشَفعِ والوترِ وربّ لُقمان

علّق عليه ابن رشيق بقوله : (فانظر إلى قوله ربّ لقمان ما اكثر قلقه وأشد ركاكته)[3] فلم تفد كلمة القافية أيّ معنى ،ووجودها لسد العوز الموسيقي المجرد فتخصيص لقمان لم يكن لدلالة خاصة في هذه الكلمة يمكن أن ترتبط مع إيحاءات البيت أوتتعالق معها .

ومثل هذا البيت قول أبي عدي القرشي من الخفيف[4] :

وَوُقِيتَ الحُتوفَ مِن وارثٍ وَالٍ وأَبْقَاكَ صَالِحاً ربُّ هودِ

فكلمة القافية لم تكن فاعلة على المستوى الدلالي (فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنّه ربّ هود بأجود من نسبته إلى أنّه ربّ نوح، ولكن القافية كانت دالية)[5]

(1) –ينظر :أدب الكاتب :206

(2) – ينظر :العمدة ج2 :73، ولم يدرج محقق الديوان هذا البيت وبعض الابيات التى رواها ابن رشيق ضمن القصيدة ،ينظر ديوان السيد الحميري :212

(3) العمدة ج2 :73

(4) ينظر : نقد الشعر :89، الموشح :301 ، سر الفصاحة :185، الصناعتين : 451

(5) – نقد الشعر :89

فتلك الكلمة لا ترتبط دلاليا مع ما قبلها فهي (معجمة لا ترتبط بما قبلها من الكلام وإنّما هي مفردة لحشو القافية)[1] ولا يوجد ما يمكن أن تتعالق معه القافية في سياق النص وصورته الشعرية .

ومثل ذلك قول ابن الرومي من الطويل [2] :

وَقبَّلتُ أفواهاً عِذاباً كأنّها   يَنابيعُ خَمرٍ حُصِّبَتْ لؤلؤَ البَحْرِ

يعلّق عليه أبو هلال العسكري بقوله : (لؤلؤ البحر أفسد البيت وأطفا نور المعنى؛ لأن اللؤلؤ لا يكون فى غير البحر، فنسبته إلى البحر لا فائدة فيه إلا إقامة الروى)[3] فلا توجد فائدة دلاليّة في كلمة (البحر) تخدم الصورة الشعر ولا تكشف قراءتها ضمن سياقها العموديّ سياق البيت أو سياقها الأفقي سياق القصيدة وجوّها العام عن علائق أو إشارات محتملة ممكن أنْ تجعل من هذه الكلمة لبنة فاعلة من لبنات البيت الشعري .

أمّا شواهد القسم الثاني التي تكشف قراءتها ضمن سياقها عن فاعلية دلالية وتعالق مع الصورة الشعرية فمنها [4] قول الحطيئة من الطويل [5]:

قَرَوْا جارَكَ العَيْمانَ لَّما جَفَوْتَهُ   وقَلَّصَ عن بَرْدِ الشَّرابِ مَشَافرهُ

فاستعار الشاعر (للرجل مشافر وإنّما له شفتان والمشافر للإبل)[6]و (العيمان الذي يعام إلى اللبن أي يشتهيه مثل القرم إلى اللحم، والعيمان العطشان، وقلص عن برد

(1) – مسائل الانتقاد :58

(2) ديوان ابن الرومي ج3: 912

(3) الصناعتين :451

(4) –ينظر : عيار الشعر :171، الموشح :119

(5) ديوان الحطيئة :102

(6) – حلية المحاضرة ج2 :4

الشراب أي عن برد الماء فلم يقدر على شربه لشهوته اللـبن)[1] والقلـق في كلمـة القافيـة (مشافره) ناتج عن تنازل الشاعر أمام متطلبات القافية عن الكلمة المناسبة دلاليّـا ممـا أدى إلى تشويه الصورة الشعرية وتكوين استعارة مستكرهة[2].

فكان الضغط الشكلي للقافية فاعلا سـلبيّا أنـتج كلمـة لا تتطالـب جماليـا مـع بنيـة البيت ، لكن هذه القراءة لا تأخذ بالاعتبار سياق البيت ، ولا تحاول أنّ تبحث في إمكانية كون إيراد الشاعر لتلك الكلمة هو خيار أسلوبي جاء موافقا للمتطلبات الشـكليّة للقافيـة ، وقد قدّم عبد القاهر الجرجاني قراءة لهذا البيت على وفق سياق النص وبين أنّ الشـاعر (وإن كان عَنَى نفسه بالجار، فقد يجوز أن يقصد إلى وصْفِ نفسـه بنـوع مـن سُـوء الحـال، ويعطيها صفةً من صفات النقص؛ ليزيد بذلك في التهكم بالزبرقان، ويؤكّد ما قصـده مـن رميه بإضـاعة الضـيف واطراحـه وإسـلامه للضُـرّ والبـؤس)[3] لقـد ربـط عبـد القـاهر الجرجاني بين كلمة القافية والسياق،فقراءة كلمة القافيـة وفـق سـياق وملابسـات الـنص كشفت عن مناسبة محتملة مع ذلك السـياق ، وبالتـالي فـلا تكـون تلـك القافيـة منقطعـة دلاليا عن بنية النص ،بل هي بنية فاعلة في تكوين الصورة الكاملة للنص ، وتشـحن بنيـة النص بدلالات تخدم الغرض الأصلي الذي يقصده الشـاعر ،فكلمـة (مشـافر) تـوحي بالصبر وتحمل القسوة ، وذلـك يعمـق الصـورة الـتي أراد الشـاعر إيصـالها وهـي الجفـاء والاعراض ، فبشـاعة الصـورة الـتي أصـبح عليهـا المُعـرض عنـه تعكـس بشـاعة ذلـك الإعراض (إننا في سياق نفي صفات إنسانية وإثبات نقيضها بخل الزبرقـان أضـر بالحطيئـة وجعله في وضع غير إنساني.)[4]

---

(1) – المعاني الكبير :

(2) ينظر : حلية المحاضرة ج2 :4

(3) – أسرار البلاغة :37

(4) – مفهوم الشعر :68

كما استند عبد القاهر إلى فرادة وتميز الحطيئة في ذم نفسه ، فذلك الأسلوب في ذمّ النفس ليس ببعيد عن شاعر (ابتدأ شعرا في ذمّ نفسه، ولم يرض في وصف وجهه بالتقبيح والتشويه إلاّ بالتصريح الصريح دون الإشارة والتنبيه.)[1]

إنّ عبد القاهر لم يكتف بالقراءة المعزولة لكلمة القافية، بل أخذ بتأمل النص ودلالاته وإيحاءاته التي يمكن ربطها مع تلك الكلمة ، ولم يكتف بذلك السياق بل حاول تلمس ذلك خارج النص نفسه ،فاستند إلى أسلوب الشاعر وطبيعته في ترجيح ربط القافية بسياقها .

ومن شواهد قلق القافية قول مزرّد من الطويل[2] :

فَمَا رَقَدَ الوِلدانُ حَتَّى رأيتُه   على البَكْرِ يَمريه بساقٍ وحافرِ

ومعنى يمريه أي يستخرج ما عنده [3] (فأراد أنّ هذا الضيف جاء على بكر يستحثه بساقه وقدمه فلما كان مبنى قوافيه على الراء عدل عن ذكر القدم التي هي للإنسان إلى الحافر الذي هو للبهائم)[4] فمراعاة الشاعر للنسق التقفوي هو الذي وجهه لإيراد كلمة القافية (حافر) فأدى ذلك إلى تشويه الصورة الشعرية وإنتاج استعارة قبيحة جدا[5] فالقافية في هذا البيت كانت فاعلا سلبيّا في إنتاج الصورة ومعوّقا أمام اختيار الاحتمال الأنسب .

ويمكن من خلال قراءةٍ للمدلولات المحتملة لكلمة القافية وفق سياق البيت أنْ نتلمس بعض الإيحاءات المتعالقة مع صورة النص ، والتي قد تزيد في أفق تلك الصورة

---

(1) -أسرار البلاغة :37

(2) نسب ابن طباطبا والحاتمي هذا البيت للمزرّد بن ضرار ينظر :عيار الشعر :171 ، حلية المحاضرة :131 ، والبيت غير موجود في ديوان الشاعر

(3) – ينظر : لسان العرب :ج4 :206

(4) – التنبيه على حدوث التصحيف :101

(5) – ينظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري :ج1 :45

وتمنحها عمقا أكبر ، وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني لهذا الاحتمال فذكر أنْ من المحتمل أنْ (يكون الذي أفضى به إلى ذكر الحافر، قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره، وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في سيره)[1] وقد استدلّ عبد القاهر على هذا الاحتمال بالسياق فذكر الأبيات التي قبل بيت الشاهد وهي من الطويل [2] :

وأشْعثَ مُسترخي العَلابيّ[3] طوّحتْ ... بهِ الأرضُ من بادٍ عريضٍ وحاضرِ

فأبصرَ ناري وَهي شقراءُ أُوقِدتْ ... بعلياءِ نَشزٍ للعيونِ النواظرِ

فجعله أشعثا مسترخي العلابي (يقرب المسافة بينه وبين أن يجعل قدمه حافرا؛ ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظّا أوفرا)[4] فكلمة (حافر) توحي بالصلابة ، فيكون فعلها في حث البكر أقوى، وذلك يوافق صورة شغف الضيف بالوصول إلى من قصده ، وبذلك تكون القافية متعالقة مع الصورة الشعرية غير منقطعة عنها .

إنّ قراءة كلمة القافية وفق سياقها الأفقى (البيت) ، وسياقها العمودي وتعالقها مع بنية القصيدة ، أزاح الغبار عن مدلولات لم تكشفها القراءة الأولى ، ونقل كلمة القافية من كونها قلقة منقطعة عن دلالة البيت، ومجرد حشو لفظي إلى بنية فاعلة في تشكيل الصورة الشعريّة ،فأصبحت بعد أن منحها السياق تلك الدلالة بنية متمكنة ذات ورود جمالي يؤآزر مراد الشاعر ويخدم غرضه .

إنّ نوعية القراءة التي قدمها ابن طباطبا تتجاهل فاعلية السياق وتنتهي إلى (تثبيت علاقات اللغة في أطر ثابتة تقاس بمعيار خارجي لا علاقة له بطبيعة التجربة التي

---

(1) أسرار البلاغة :38

(2) – المصدر نفسه : 38،والأبيات غير موجودة في الديوان المرد بن ضرار

(3) – العلابي : عصب العنق ، ينظر : لسان العرب :ج3 :300

(4) – أسرار البلاغة :38

تقدمها القصيدة)[1] فأحسن الشعرعلى وفق هذه النوعية من القراءة هو(الذي توضع فيه كلّ كلمة موضعها الذي يقتضيه العقل حتّى تطابق المعنى الذي أريدت له مطابقة شكلية لا تحتاج إلى تفسير ولا تؤدي إلى تعدد الدلالة .)[2]

ومن شواهد قلق القافية قول الأعشى من المتقارب [3] :

مــن القاصِــراتِ سُــجوفَ الحِجــا ل لم تَــــرَ شمســـاً ولا زَمْهَريـــرا

وسبب القلق في هذه القافية كما يرى ابن طباطبا والمرزبانيّ هو تنازل الشاعر أمام ضغط القافية عن اللفظ الذي كان يقصده ويلائم دلالة البيت، فالشاعر أراد أنْ يقول لم تر شمسا ولا قمرا ، فلما لم يناسب ذلك متطلبات القفية عدل إلى كلمة القافية (زمهرير) [4] والذي دعا ابن طباطبا والمرزباني إلى التنبؤ بمراد الشاعر الذي خالفه مضطرا هو الإيحاء التوقعي لكلمة الشمس ،فالذي يقابلها القمر وزمهرير يصلح قبلها لتكون متوقعة كلمة حر ،لكن الشاعر كان يستطيع أنْ يتخلص من خرق الايحاء التوقعي الذي اضطرته إليه القافية، وذلك بأنْ يضع مكان (شمسا) كلمة (حرّا) ، فهي تعادله موسيقيا ، وبوجود هذه الإمكانية يمكن أنْ نرجح قصدية الشاعر في إيراد المقابلة بين (شمس) و(زمهرير) لمناسبة ذلك للصورة الشعرية التي أراد الشاعر رسمها ، فالشاعر أراد أن يبين أنّ هذه الموصوفة مكنونة لم تجد حرّا ولا بردا[5] فهي منعمة ومقابلة الشمس مع البرد (الزمهرير) مناسبة لهذا السياق ، فهذه المرأة مترفة لا تخرج في الشمس كما أن مسكنها مترف يقي البرد.

---

(1) مفهوم الشعر :69

(2) المصدر نفسه :70

(3) ينظر :عيار الشعر :172، ورواية الديوان هي : مُبَتَّلَةُ الخَلْق مثلُ المها ة لم تَرَ شَمْساً وَلَا زَمْهَرِيراً، ينظر :ديوان الأعشى :95.

(4) – ينظر : عيار الشعر :172، الموشح :120

(5) – ينظر : شرح أدب الكاتب :109

أمّا كلمة (القمر)التي فرضوا أنّ الشاعر أرادها ولم يمكنه ضغط القافية منها ، فلا يبدو أنّها تناسب السياق ، فعدم رؤية القمر لا يناسب أبعاد الصورة التي أراد الشاعر رسمها ، فلا تلازم بين عدم رؤية القمر وكونها مكنونة منعمة في بيتها فرؤية القمر لا توحي بشظف العيش وخشونته، وعدول الشاعر عن الخيار المتوقع كان في خدمة الصورة الشعرية ؛ لذلك فالقافية وفق هذه القراءة هي قافية متمكنة .

إنّ خرق إيحاء التوقع لايؤدي دوما إلى قلق القافية بل قد يكون سببا في تمكنها إذا كان هذا الخرق فاعلا في تلوين الصورة الشعرية ، فتكون القافية جزءا من تلك الصورة غير معزولة عن بنيتها أو قلقة في مكنها من تلك البنية ، كما أنّ ورود الزمهرير مع الشمس موجود في لغة العرب؛ لذلك يرى أبو هلال العسكري أنّ القمر ليس هو الاحتمال التوقعي الوحيد المناسب لكلمة الشمس ، وأنّ الزمهرير احتمال مناسب لوروده في القرآن الكريم [1] في قوله تعالى (مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا) الإنسان (13)

ومن شواهد القلق القافوي قول قيس ابن الخطيم من المنسرح [2]:

حَوراءُ جيداءُ يُستَضاءُ بهَا كَأَنَّهَا خوط بائَةٍ قَصِفُ

يرى الأخفش الأصغر (315 هـ) أنّ الشاعر (أخطأ في قوله قصف؛ لأنه إذا انقصف انكسر، وهي لا توصف بأنها تنكسر، إنّما يريد تثنيها وحسن قامتها، ولكنّه احتاج إلى القافية)[3] فكلمة القافية حسب قراءة الأخفش جاءت قلقة ،فهي ليست الخيار المناسب دلاليا ؛لذلك أنتج صورة مرتبكة تخالف مراد الشاعر ، فالشاعر أراد أن يصفها بالتثني وحسن القامة ، لكن النسق التقفوي لم يسعف الشاعر بالخيار المناسب ،

---

(1) – ينظر : الصناعتين :109

(2) –ديوان قيس بن الخطيم :40

(3) الاختيارين :493

فاضطر الشاعر إلى الانسياق مع ضغط النسق إلى ذلك الخيار المنقطع دلاليا عن مراد الشاعر .

إنّ الذي جعل الأخفش يرى في ذلك الخير المعزول - لعدم تحققه موسيقيا- الخيار المرا د للشاعر هو استناده إلى المعهود من صفات المرأة في تلك الحالة من دون النظر إلى ملابسات السياق الذي وردت فيه تلك الصفة ،فإذا كان الشاعر يعوّل على السياق كثيرا [1] فسيكون الكشف عن مكانة تلك اللفظة في سياقها هو مراد الشاعر لا ذلك الاستعمال في سياقه المعزول كما لا يفترض بنا أنْ نجعل ضغط القافية هو المنتج دون محاولة البحث عن إمكانات تعالق تلك الكلمة مع السياق ، وكلمة القافية (قصف) لها ضمن سياقها معنى أسهم في بناء وتشكيل الصورة الشعرية ؛ إذ يقول قيس ابن الخطيم في البيت السابق لبيت الشاهد [2]:

تَنامُ عَنْ كِبْرِ شأنِهَا فإذَا قامَتْ رُوَيْداً تكَادُ تَنْغَرِفُ

وقوله (تنغرف وتنقصف بمعنى واحد يصف امرأة بالنعمة والرفاهية وقلّة العمل وهذا يحسنها وينعم بدنها وقال تنام عن معظم شأنها؛ لأنّها كفية تخدم ورويداً معناه برفق ودعةٍ وتنغرف أي تنقطع من نعمتها)[3] فهذه المرأة تنام (فإذا قامت قامت في سكون وضعف وكادت تنغرف أي تنقطع لرقّة خصرها وثقل ردفها يقال انغرف الغصن من الشجرة أي انقطع)[4] فالصورة التي يريد الشاعر توصيلها ليست هي دقة الخصر وحركته، فعند ذلك يكون وصفه بالتثني مناسبا ، بل أراد أنّ يصور أثر النعمة والراحة على حركة هذا الخصر ،فأثر النعمة هي الفكرة المحورية التي تقلق فكر الشاعر ويحاول إيصالها، إذ تبدو واضحة وظاهرة في جميع صفاتها فهي تنام عن كبر شأنها وتقوم رويدا

(1) – ينظر :خصائص التراكيب :156

(2) ديوان قيس بن الخطيم :39

(3) أدب الكاتب :194

(4) عنوان النفاسة في شرح ديوان الحماسة ج1 :30

، فوصف مشيتها بالتكسر جاء في سياق رسم صورة المرأة المنعمة ؛لذلك فأن كلمة القافية (قصف) مناسبة جدا لسياق البيت فهي مُرادة وفاعلة دلاليّا وإيرادها ناتج عن وعي بتعالقها مع الصورة الشعرية وهذا التعالق يجعلها متمكنة تؤدي دورها في بناء النص وتشكله .

وفي قول امريء القيس من الطويل [1]:

فلَمَّا أَجَزْنا ساحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنا بَطْنُ خَبْتٍ ذي قِفافٍ عَقَنْقَل

يرى الباقلانيّ عدم وجود فائدة في ذكر كلمة القافية (عقنقل) [2] فورودها عنده غير فاعل دلاليّا ، ويعمل على الجانب الموسيقى فقط، ثم يقرر الباقلاني قاعدة مهمة في التعامل مع اللفظة الغريبة وهي أنّ (الكلام الغريب واللفظة الشديدة المباينة للفظ الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها)[3] لكنّه لا يحاول البحث عن إمكانات هذه اللفظة في وصف ما يلائمها بل يعزلها عن سياقها ثم يحكم عليها بعدم الفاعلية على المستوى الدلالي ، لكن قراءة كلمة القافية ضمن سياقها يكشف عن إمكانات دلاليّة قد تخدم غرض النص فامريء القيس يريد أن (يقول: فلما جاوزنا ساحة الحي وخرجنا من بين البيوت وصرنا إلى أرض مطمئنة بين حقاف، يريد مكانًا مطمئنًا أحاطت به حقاف أو قفاف منعقدة)[4] والخبت: أرض مطمئنة ، و الحقف: رمل مشرف معوج، والجمع أحقاف ،و العقنقل هو: الرمل المنعقد المتلبد[5] فالصورة الرئيسة في هذا البيت هي صورة المكان الذي وصل إليه الشاعر فهو يحاول أن يستثمر جميع الامكانات اللغوية في تشكيل صورته ولفظة عقنقل (قد ساعدت في تصوير معنى التراكم

---

(1) ديوان امري القيس ج1 :208

(2) -إعجاز القرآن :177

(3) - المصدر نفسه :177

(4) -شرح المعلقات السبع للزوزني : 51

(5) - ينظر :المصدر نفسه :50

والتعرج في رمال الصحراء)[1] كما أنّ جرس هذه اللفظة يناسب أيضا إيقاعه الداخلي المضطرب وجرسه الغليظ ،المتناسب مع طبيعة المكان [2] كذلك يبدو أنّ الشاعر يحاول رسم صورة تشبيهية فاستعارته كلمة بطن للأرض مع إيراد كلمة (عقنقل) يوحي بعقد تشبيه بين هذه الأرض وبطن الضب ، جاء في المثل اطعم أخاك من عقنقل الضب وعقنقل الضب بطنه المتعقد[3] فساعدت هذه الإشارات اللغوية المتلقي إلى استحضار صورة التعقد في بطن الضب ، لتشكيل صورة الأرض التي يحاول الشاعر وصفها فكلمة القافية (عقنقل) كانت فاعلة في رسم الصورة الشعرية بما تمتاز به من خصائص صوتيّة تحاكي ملامح تلك الأرض التي يحاول الشاعر رسم صورتها ، وبما تمتاز به من قيمة إشارية توحي بعقد صورة بيانية بين بطن الضب وبطن هذه الأرض ، فقراءة كلمة القافية ضمن سياقها في هذا البيت يكشف عن فاعليتها الدلالية وقيمتها في بناء الصورة الشعرية .

فالحديث عن اللفظة الغريبة أو النابية يجب أنّ لا يكون حديثا عن اللفظة في ذاتها بل بكونها ضمن سياق فهو الذي يمنحها الغرابة والنبو من عدمهما ففي قول أبي تمام الذي رواه ابن سنان والآمدي من الطويل [4]:

لّقَدْ طلعتْ في وجهِ مصرَ بوجههِ   بلا طائرٍ سعدٍ ولا طائرٍ كهلِ

فالقافية استدعت هذه الكلمة والتي هي من غريب اللغة حتّى أنّ الأصمعي لم يعرفها ولا توجد إلاّ في بعض شعر الهذليين[5] ونلاحظ أنّ الاضطراب وقع في معظم

---

(1) – المآخذ على فصاحة الشعر :170

(2) –ينظر :الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه :46

(3) ينظر : شرح القصائد العشر :27

(4) –ينظر سر الفصاحة :66، والموازنة ج1 :301   ورواية البيت في الديوان : لّقَدْ طلعتْ في وجهِ مصرَ بوجههِ   بلا طائرٍ سعدٍ ولا طائرٍ سهلِ، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ج4: 523

(5) ينظر : سر الفصاحة :66

البيت فقابل في الشطر الأول بين وجه ووجهه وهو تكرار ثقيل فالغرابة لا تتحدد بكلمة كهل فقط بل بالسياق الذي لم يستطع إضاءة المعنى ولو بمعنى احتمالي قريب .[1]

ومن شواهد قلق القافية الأخرى التي يكشف قراءتها ضمن سياقها عن تمكن وجمالية قول المتنبي في وصف الحمّى من الوافر [2] :

إذا ما فارقَتْني غسّلَتْني كأنّا عاكِفانِ على حرامِ

فيرى أبو هلال العسكري أنّ هذا البيت (معيب؛ لأنّ الغسل غير مقصور على الحرام وحده بل هو من الحلال والحرام جميعا فليس لتخصيص الحرام به وجه)[3] فكلمة القافية (حرام) لم تكن فاعلة دلاليّا فلا خصوصية لها وإنّما أوردها من أجل الاستكمال الشكلي الذي يوجهه النسق التقفوي فلو كان حرف الروي لاما لقال: كأنا عاكفان على حلالِ ، هذا ما توجبه القراءة المنعزلة لكلمة القافية ، لكن قراءة كلمة القافية وفق السياق ستكشف عن فاعليتها وتعالقها مع الصورة الشعرية فالمتنبي يصف هذه الزائرة [4] :

وزَائِرَتي كأنَّ بها حَياءً فليسَ تَزُورُ إلاَّ في الظَّلامِ

فجعلها تزور في الظلام و(فاستتارها وخفاؤها يدلّ على أنّها غريبة ليست بزوج)[5] فهي غريبة (أي: معشوقة له وليست بزوج ولا سريّة، فعكوفهما على جماع لا يكون إلاّ من حرام)[6] فكلمة القافية (حرام) متناسبة مع سياقها متعالقة مع الصورة الشعرية ، فهي لا تتعادل استعماليّا في هذا الموضع مع كلمة الحلال ، بل لها حضورها

(1) – ينظر :استقبال النص عند العرب :159

(2) – ديوان المتنبي :477

(3) ديوان المعاني :ج2 :170

(4) ديوان المتنبي :477

(5) – المآخذ على شراح ديوان المتنبي ج4 :68

(6) المصدر نفسه ج5 :291

الدلالي الفاعل ، الذي يرتبط مع دلالات النص ، ويسهم في إنجاز اللوحة الشعرية التي أرادها الشاعر .

كذلك يمكن أن نضع الشواهد التي أوردوها لعيوب القافية ضمن سياقها، ونخضعها للتحليل ونحاول الكشف عن إمكانات ربط تلك الظواهر بسياق النص ،فعند وضعها ضمن ذلك السياق ، ستكون جزءا من بنيات النص التي تتظافر لتشكيل صوره ومعانيه ، لا سيما تلك الظواهر التي كثر ورودها عن العرب كالإقواء ؛إذ يقول الأخفش : (ما أنشدتني العرب قصيدةً سلمت من الإقواء طالت أو قصرت)[1]، فهذه الكثرة تشير على أنّ تلك الظاهرة لم تكن دوما خطأ فنيّا غير مقصود نتج بسبب الجهل بالقواعد الموسيقية للقافية ، أو بسبب ضعف الشاعريّة التي تضطر الشاعر إلى إنتاج مثل تلك الظاهرة ، فقد يكون إيرادها مقصودا ينبيء عن بعد دلالي إرادة الشاعر لخدمة غرضه ، وقد علّق ابن جني على إقواء غيلان الربعي بأحد أشطر أرجوزته بقوله : (إنّ مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفًا لجميع أبياتها يدلّ على قوة شاعرها وشرف صناعته)[2] فالعدول والمغايرة في حركة حرف الروي ليست دوما جهلا بالقواعد الفنيّة أو ضعفا ؛ لذلك سنقدم نموذجا تحليليّا يوضح قابلية تلك الشواهد للدراسة والتحليل الجمالي .

من تلك الشواهد قول إقواء امريء القيس في قوله من الكامل [3] :

جالَتْ لتَصرَعَني فقُلتُ لها: اقصِري ... إنّي امْرُؤٌ صَرْعي عَلَيكِ حَرَامُ

من قصيدته التي مطلعها[4] :

لِمَنِ الدّيَارُ غَشِيتُهَا بِسُحَامِ ... فَعَمَايَتَينِ فَهَضْبِ ذِي أقْدَامِ

---

(1) شرح ديوان الحماسة :571

(2) الخصائص :257

(3) ديوان امريء القيس :116

(4) المصدر نفسه : 115

ومعنى قوله صرعي عليك حرام (أنّه حاذق بـالركوب، فهـذه الناقـة لا تقـدر أنْ تصرعه، أو معناه: قد أتيت إليك من الإحسان مالا ينبغي لك معه أن تصرعيني، أي:حرّم إحساني إليك صرعي عليك.)[1]

فامرؤ القيس قد جاء بالضمّة بدل الكسرة ؛ ليؤكد المعنى الذي يريده فالضمّة أقوى من الكسرة وهوي تشير إلى الإستمرار الذي لا تؤديـه الكسـرة [2] فالعـدول إلى الإقـواء جاء من أجل معنى أراده الشاعر وقصده .

وفي قول الحارث بن حلزة من الخفيف[3] :

لاَ يُقِـيمُ العَزِيـزُ بِالبَلَـدِ السَّهْـ ... ـلِ وَلاَ يَنْفَـعُ الـذَّلِيلَ النَّجَـاءُ

لَـيْسَ يُنْجِـي مُـوَائِلاً مِـنْ حِـذَارٍ ... رَأْسُ طَـوْدٍ وَحَـرَّةٌ رَجْـلاَءُ

فملَكْنَـا بِـذلِكَ النَّـاسَ حَتَّـى ... مَلَـكَ المُنْـذِرُ بْـنُ مَـاءِ السَّـمَاءِ

قد يكون عدل عن الضمة إلى الكسرة لما تؤديـه الكسـرة في هـذا البيـت مـن دلالـة مناسبة لغرض الشاعر، هذا الملك المنذر بن ماء السماء قد قهر الناس من دون جهد كـبير ونطق الكسرة يتطل جهداً أقل من نطق الضمة[4] فهي مناسبة لجو البيت ويزيدها تلويحا بتلك الدلالة انتباه المتلقي إلى ذلك التغيير المفاجيء في نسق حركة الـروي ، فيتحـول مـن الانسياق وراء الاسترسال الموسيقي إلى التساؤل عن دلالة هذا التغيّر .

إنّ العيب القافوي يمكن أنْ يحمل قيمة جماليّة إذا كان مقصودا ويخدم الـنص وقـد أشار السكاكي إلى ذلك بقوله : (واعلم أنّ لـك في كـثير مـن عيـوب القافيـة أنّ تكسـوها بهذا الطريق ما يبرزها في معرض الحسن مثـل أن تشـرع في اخـتلاف التوجيـه فتضـم ثـم تكسر ثم تفتح أو أي وضع شئت غـير مـا ذكـرت ثـم تراعـى ذلـك الوضـع علـى آخـر

---

(1) شرح الشواهد الشعرية من أمات الكتب النحوية ج3 :74

(2) ينظر : قراءة براغماتية لموسيقى القافية وشكلها ديوان الأعشى أنموذجا :1601

(3) ديوان الحارث بن حلزة :69- 70

(4) ينظر : قراءة براغماتية لموسيقى القافية وشكلها ديوان الأعشى أنموذجا : 1601

القصـيدة، أو في اخـتلاف الإشـباع أو غيرهمـا)[1] وقـد مثـل لظـاهرة الإقـواء بمـا رواه الأصمعي عن إعرابي كان يصلّي ويقول من الطويل:

أتـــنعمُ أولادُ المجـــوسِ وَقَـــدْ عَصَـــوا ... وتـــتركَ شـــيخاً مِـــنْ سَـــراةِ تمـــيمِ

فـــإنْ تكسُـــني ربّـــي قميصـــا وجبـــةً ... أصـــلّي صَـــلاتي كلّهـــا وأصـــومُ

وإنْ دامَ لـــي العـــيشُ يـــا ربّ هكـــذا ... تركـــتُ صـــلاة الخمـــسِ غـــيرَ ملـــومِ

أمـــا تَســـتحي يـــا ربُّ قـــد قمـــتُ قائمـــاً ... أناجيـــكَ عريانـــاً وأنـــتَ كـــريمُ

وعلّق عليه بقوله : انظر كيف كسر شوكة العيب ![2] ويبـدو أنّ تجـاوز العيـب في هذه القطعة جاء نتيجة التنويع في الوصل المناسب لكلّ حالة ، فعنـد الانكسـار والضـعف يستخدم الكسرة ، أمّا في سياق إثبات الأحقية ، فيستخدم الضمة .

---

(1) مفتاح العلوم : 576

(2) ينظر مفتاح العلوم :577

المبحث الثالث
الإمكانات الجماليّة في شواهد ضرورة القافية

بيّنا في مبحث سابق موقف النقاد المتشدّد عموما من الضرورة الشعريّة ، وهو موقف يعزل الظاهرة عن سياقها ويعطيها حكما مطلقا من دون النظر إلى الإمكانات الجماليّة لذلك العنصر اللغوي وما يمكن أنّ يحققه ذلك العدول وتلك البنية المبتّكرة ، التي لم تخرج عن خصائص اللغة العربيّة ، ويمكن أنْ تتجلى من خلالها الخصائص الفردية للشاعر[1] إنّ عزل العنصر اللغوي عن سياقه يفقده الصفة الشعرية التي منحته شرعيّة العدول عن القواعد النحويّة ، فالبنيّة اللغوية المبتكرة للنص الشعري (ليست لبنة من بناء لغوي مجرّد ، وإنّما هي وسيلة من وسائل اظهار البكارة في فكر الشاعر وإحساسه ، وهي ترتبط بنفسيّة الشاعر في لحظة معيّنة ارتباطا وثيقا)[2] و معظم النقاد كما وضّحنا سابقا عدّوا الضرورة من التكلّف وضعف الشاعريّة وارتكابها مخلّ بالفصاحة أمّا النحاة فلم يعنهم البحث عن تفسير جمالي لتلك الظاهرة ؛إذ لم يكن من مهامهم (أنْ يفسروا هذه الظواهر تفسيرا يرتبط بالنص ويفهم من خلاله .)[3]

والضرورة الشعريّة ليست على مستوى واحد من الفاعليّة ، فقد تقوى وتخفّ بحسب ملابسات عملية البناء الشعريّ ، فسلطتها تخف حين تكون عملية البناء تعتمد على التنقيح والتهذيب كما في حوليات زهير ، وتقوى في حالة الارتجال ومواطن الخطابة والتهاجي وإجابة الخصوم [4]؛ فلذلك يجب أنْ لا يكون الموقف الجمالي من الضرورة واحدا بل يجب مراعاة السياق وملابسات انتاج النص .

---

(1) – ينظر : الضرورة الشعريّة دراسة أسلوبيّة: 97

(2) –إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي :94

(3) – ظواهر نحويّة في الشعر الحر:8

(4) – ينظر : المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ج1 :495

إنّ الذوق الأدبي لا يخفى عليه تحقق الجماليّة وإنْ كان تحققها تحققا ينـزاح عـن القواعدية ؛ لذلك لم يتورع الصفديّ عن الحكم على القافية بالجمـال علـى وفـق الـذوق حتّى ولو خالفت المعايير التي وضعها علماء القوافي ، ورأى أنّ مذهب تتبع الجمـال مـن دون الاعتبار للقواعديّة هو مذهب من صفا ذوقهم [1] فالضرورة قد يرى فيهـا الشـاعر ملمحا جماليّا فيوردها على سبيل الوعي والإرادة الشـعريّة ؛ لا علـى سـبيل الاضـطرار الصرف ؛ لذلك قبل حازم القرطاجني الضرورة الواردة في أشعار الفصحاء. [2] لأنّه آمن بشعريّتهم التي لا ينتابها تكلّف .

إنّ الشاعر قد يورد الكلمة مكتفيا بإحساسه أنّها تؤدي المعنـى المطلـوب حتّـى ولو كانت هذه الكلمة خارج نظام العرف اللغوي المألوف [3] ؛ لذلك سمح ابـن رشـيق للشاعر أن يستخدم غير المستساغ من الكلمات إذا قصد الشاعر حقيقتها ولم يكـن المـورد لها هو الضغط الشكلي المحض [4] فالضرورة ليست عن اضطرار دائما (وإنّما قـد يكـون ارتكابها عن عمد واختيار لفضيلة يتبينها الشاعر في اسـتخدام دون آخـر)[5] فالشـاعر ، قد تسبق هذه الظـاهرة إلى خـاطره (فيـبني عليهـا بيتـه أو جملتـه الشـعرية ، وتصـبح هـذه المخالفة جزءا من بنية القصـيدة ويمكـن تلمـس ملمـح أسـلوبي مـن خلالهـا ويصـبح تفسيرها من مهمة دارسي الشعر ، ولا تجدي مسائلة الشاعر عنها شيئا ولا يصح الاكتفـاء بأنّها خطأ ؛لأنه في مقدور الشاعر أنْ يأتي بتركيب آخر بديل)[6]

استنادا إلى الفرض السابق ، سنحاول في هذا المبحث أن نقدّم بحثـا تطبيقيّـا نحـاول فيه إظهارالجماليّات الممكنة لبعض شواهد ونماذج الضرائر التي تتحقـق في منطقـة القافيّـة

(1) – ينظر : الغيث المسجم ج2 :392

(2) – ينظر : منهاج البلغاء :159

(3) – ينظر : لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية : 378

(4) – ينظر : العمدة ج2 :122

(5) نظرية اللغة في النقد العربي :336

(6) ظواهر نحوية في الشعر الحر :25

نوضح فيه الجماليات الممكنة للضرائر المتحققة فيها من خلال دراستها ضمن سياق النص الذي وردت فيه ، فكل ظاهرة لغوية (مقرونة بسياقها رهن به ، فقد تكون الظاهرة النحويّة المخالفة دليل قوّة ،إذا جعلها منها السياق سببا لذلك وقد تكون دليل ضعف إذا جعل منها السياق سببا لذلك أيضا، وقد تكون غير كاشفة عن شيء من هذا كله .)[1]

من مواطن الضرورة التي تقع في القافيّة فك الإدغام في غير موضعه ومن الشواهد التي ذكروها لهذا الموطن قول قنعب بن أمّ صاحب من البسيط [2]:

مهلاً أعاذلُ قدْ جربتِ من خُلُقي إنّي أجودُ لأقوامٍ وإنْ ضَنِنوا

وقد جعل ابن سنان فك الإدغام هنا من المواطن المخلّة بالفصاحة ؛ لورود الكلمة على الوجه الشاذ القليل[3] وعابه أبو هلال العسكري وجعله من الضرورات المُستقبحة المخلّة بالفصاحة [4] ، وقراءة هذه الضرورة ضمن سياقها تكشف عن مناسبة بينها وبين دلالة البيت ، فإذا كان التضعيف يدلّ على القوّة والشدّة[5] فإن تركه قد يعكس تلك الدلالة وذلك ما يناسب سياق القصيدة ،إذ يحاول الشاعر إظهار المقصودين بخطابه بصورة الضعف المذموم [6] :

ما بالُ قومٍ صديقٍ ثمّ ليسَ لهم عهدٌ وليسَ لهم دينٌ إذا ائتمِنوا
إنْ يسمعوا ريبةً طاروا بها فرحاً منّي وما سَمعوا منْ صالحٍ دفنوا
مثلُ العصافيرِ أحلاماً ومقدرةً لو يوزنونَ بزف الريشِ ما وزَنُوا

(1) المصدر نفسه :9

(2) -ينظر القصيدة في كتاب الممتع في صنعة الشعر :287

(3) - ينظر : سر الفصاحة :83

(4) - ينظر : الصناعتين : 150

(5) -ينظر : ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي :20

(6) - ينظر : الممتع في صنعة الشعر :287

صـــمٌ إذا سمعـــوا خـــيراً ذُكـــرتُ بـــهِ وإنْ ذكـــرتُ بســـوءٍ عنـــدهم أذِنُـــوا

كـــلٌ يُـــداجي علـــى البغضـــاءِ صـــاحبَه ولا يعـــــالنُهم إلاّ كمـــــا عَلِنـــــوا

فكان ضننوا أكثر ملائمة من ضنّوا أو بخلوا لو صح ورودهما إيقاعيّا لما تـوحي به دلالة الفك في (ضننوا) من الضعف المناسب لجوّ القصـيدة ، فهـم ضـعفاء حتّـى في بخلهم ، فهو نـابع مـن ضـعف، والبخـل وإن كـان في ذاتـه صـفه مذمومـة إلاّ أنّ البخـل الصادر عن ضعف سيكون مذموما أكثر مـن البخـل الصـادر عـن قـوّة ،كمـا أنّ صـوت الحرف المكرر الناتج عن إظهار الإدغام يوحي بـالتكرار ، وذلـك يخـدم غـرض الـنص ، فيوحي أنّ الضعف عادة لهم تتكرر دوما، فكلمة القافية (ضـننوا) وإنْ خالفـت المعياريـة النحويّة إلاّ أنّها كانت فاعلة جماليّا ضمن سياق النص .

كما يدعم الملمح الدلالي لتكرار الفعل الناتج عن اظهار الادغـام توكيـد الشـاعر فعل الجود في بداية شطر البيت بإنّ وكأنّه يردّ على من أنكر التزامـه بـالجود علـى الـرغم من تكرر البخل من الطرف المقابل .

وإظهار الإدغام هو تصرّف صوتي (والتأثيرات الصوتية يجـب أن تـدرس دائمـا مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخيّل والإيقاع)[1] لا أنْ تعطى حكما جماليا مطلقا.

ومن نماذج إظهار الإدغام التي اكتسبت دلالتها من سياق النص وأكسبته جماليـة بمـا منحته للصورة الشعريّة من ايحاء مُكمل لأبعادها ، قول زهير بن أبي سـلمى مـن الكامـل :[2]

لمْ يَلْقَهـــــا إلاَّ بِشِـــــكَّةِ باسِـــــلٍ يَخْشَـــى الحَـــوَادِثَ حـــازِمٍ مُسْـــتَعْدِدِ

وقد جاء ذلك الإظهار مناسبا لسياق البيـت، فإظهـار الـدال ومـا تـلاه مـن ترديـد موسيقي يناسب جو الاستعداد للحرب وما يتبعه من أصوات وقعقعة الـدروع والسـلاح

(1) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي :13

(2) – شعر زهير بن أبي سلمى :234

، وهو كذلك مناسب لصفات الممدوح العامة التي وردت تلك الضرورة في سياقها ويتضح ذلك من خلال قراءة الأبيات التي ورد بيت الشاهد ضمنها يقول زهير[1] :

نعمَ الفتى المريّ أنتَ إذا همُ	حضروا لدى الحُجُراتِ نارَ الموقدِ
خلِطٌ ألوفٌ للجميعِ ببيتهِ	إذْ لا يحلُّ بحيّزِ المتوحّدِ
يَسطُ البيوتَ لكي يكونَ مَظِنةً	من حيثُ توضَعُ جَفْنةُ المُسترفدِ
عوّدتَ قومَكَ إنّ كلّ مبرزٍ	مهما يعوّدْ شيمةً يتعوّدُ
حزما وبرّا للآلهِ وشيمةً	تَعفو على خُلُقِ المسيء المفسدِ
وإذا يُلاقي نجدةً معلومةً	يَصلي الكُماةُ بحرّها لم يبلُدِ
لمْ يَلْقَها إلاَّ بِشِكَّةِ باسِلٍ	يَخْشَى الحَوَادِثَ حازِمٍ مُسْتَعْدِدِ
ومفاضةٍ كالنهي تنسجهُ الصّبا	بيضاءَ كفّتْ فَضلها بِمهنّدِ
صَدْقٍ إذا ماهُزّ أرعشَ متنهُ	عسلانَ ذئبِ الرّدهةِ المُستَوردِ

فالممدوح خلط ، ألوف ، يضع جفنة المسترفد ، يسارع للقاء عند النجدة ، مستعدّ لها، دارع يحمل سيفا عسلان المتن ، وهذه الصفات المذكورة تخلق جوّا حركيّا يتطلب من الشاعر توظيف جميع الإمكانات اللغوية في تشمير تلك الصورة وإظهار المدغم في (مستعدد) أسهم في ذلك بما أوحاه تكرير الحرف المظهر من حركة .

إنّ بنية اظهار الإدغام تشمل صفة موسيقيّة تتغير بتغيّر صفات الحرف وعن طريق هذه الأصوات يستطيع الشاعر أنْ يخلق جوّا موسيقيّا خاصّا يُشيع دلالة معيّنة [2] وفي الشعر لا نتحدث (عن موسيقى مجرّدة لا تستدعي غير الأذن بل عن كلمات وموسيقى وإيقاع طوعت جميعها للشعر.)[3]

---

(1) شعر زهير بن أبي سلمى :233- 234

(2) – ينظر التشكيل اللغوي للشعر :55

(3) استقبال النص عند العرب :130

وقد أظهر المتنبي الإدغام مع عدم الاضطرار في قوله من الطويل[1] :

ولا يُبْـرَمُ الأمْـرُ الـذي هـوَ حالِـلٌ ولا يُحْلَـلُ الأمْـرُ الـذي هـوَ مُبْـرِمُ

وقد وصف ابن الأثير لفظة (حالل) بالنفور، والقلق لوجود البديل الذي يسدّ مكانها دلاليّا وإيقاعيّا وهو كلمة (ناقض) التي لو استعملها لكانت قارّة في مكانها [2] وحالل غير لائقة لأجل لفظها فأمّا معناها فمستقيم فالنفور من أجل صيغتها وهي اظهار الإدغام [3] وقد اعتذر أبو العلاء المعري للمتنبي بأنّه قد يكون فعل ذلك ؛ ليعلم أنّه عالم بالضرورات [4] .

إنّ تخفيف الضغط الشكلي في كلمة (حالل) يرجح قصديّة المتنبي لإيراد هذه الكلمة ؛ لوجود وجه جمالي لمحه المتنبي ورجّحه ذوقه على الخيارات الأخرى التي قد تحقق المستوى المعياريّ الأمثل لكنّها لا تنجز القيمة الجمالية الموجودة في الكلمة التي أوردها ، والنقاد الذين شنّعوا على المتنبي ذلك الاستعمال نظروا من زاوية التحقق المعياري وإمكانية الاستبدال بخيار ذي تحقق معياري أعلى من دون أنْ يحاولوا قراءة الخيار الوارد ضمن سياقه وتلمس خصائصه الصوتية وما توحي به وما لها من قدرة من التكييف مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها [5]

إنّ لفظة (حالل) تناسب دلالة المفردة نفسها فحلّ ما هو مبرم مشابه لحلّ ما هو مدغم فالشكل الصوتي لُمظهر الإدغام يناسب الدلالة في تلك اللفظة ، والمتنبي يريدُ أن يظهر إمكانيّة الممدوح في حلّ الأمر بأوسع دلالاتها فاستعان بالشكل الصوتي المحاكي لدلالة الكلمة ، وهذا الشكل الصوتي لا يتوفر في البديل الذي اقترحه النقاد

(1) – ديوا ن المتنبي : 104

(2) – ينظر : المثل السائر ج1 :316

(3) – ينظر : الطراز لإسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ج3 :34

(4) – ينظر : اللامع العزيزي : 1269

(5) –ينظر : ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي :14

(ناقض) ، والحروف كما يرى ابن سنان (تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر)[1] فكان التشكل البصري لتلك اللفظة ملائم لدلالتها على وفق ما يريده الشاعر ، فالتشكيل الفضائي الذي ينعكس على البصر قد يوحي بالمعنى والمضمون [2]

لقد كان عدول المتنبي إلى الخيار الأضعف معياريّا ؛ لما يحمله هذا الخيار من قيمة صوتيّة تخدم الصورة الشعرية وتعطيها عمقا دلاليّا ، فالنص الشعري يتشكل وفقا للحالات(الشعوريّة والرؤية الفكريّة للشاعر وتأتي الأصوات تعبيرا عن هذه الحالات الشعوريّة ، ومن ثم يحدث توافق بين الدلالة المُشكلة في النص، والصوت المعبر عن معاني النص .) [3]

ومن الضرائر محتملة الورود في القافية اشباع الحركة حتّى تصير حرفا [4] ومن الشواهد التي ذكروها قول ابن هرمة من الوافر :[5]

وأنْتَ مِنَ الغَوَائِلِ حِينَ تُرْمى وَمِنْ ذَمِّ الرّجال بِمُنْتَزَاحِ

وقد عاب ابن سنان هذه الزيادة وعدها مما يخل بالفصاحة [6]ومعنى بمنتزاح أي بمكان نازح بعيد فمنتزح مفتعل من النزوح[7] وإشباع الفتحة هنا ومدّها مناسب مع دلالة الكلمة فإطالة مدّ الحركة يوحي ببلوغ البعد أقصى غاياته ،فالمدّ جاء موسعا في الدلالة الأصليّة للكلمة وهذه الزيادة في الدلالة جاءت موافقة لمراد الشاعر وتسهم في تلوين الصورة الشعرية التي أراد الشاعر رسمها .

---

(1) –سر الفصاحة :64

(2) –ينظر : مكونات النص الأدبي :13

(3) – النظرية النقدية ج2 : 135

(4) – ينظر : ضرائر الشعر :32

(5) – ينظر : المصدر نفسه ، وديوان ابن هرمه :87

(6) – ينظر : سر الفصاحة : 80

(7) – ينظر : أمالي ابن الشجري ج2: 420

ومن شواهد ضرائر إشباع الحركة التي وردت في منطقة القافية قول ابراهيم بن هرمة أيضا من البسيط [1]:

وأَنَّني حَيثُما يُثْني الهَوى بَصَري ... مِنْ حيثُ مَا سَلَكوا، أَدْنو فَأَنْظورُ

وقد عدّ حازم القرطاجني هذا التصرف في هذا الشاهد من أقبح الضرورات [2] وقراءة هذه الضرورة ضمن سياق البيت تكشف فاعليّة مدّ الحركة في تثمير الدلالة الجمالية للبيت ولاكتمال السياق الذي وردت فيه هذه الضرورة نذكر البيت السابق لبيت الشاهد و هو قوله[3] :

اللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّا فِي تَلَفُّتِنا ... يومَ الفِراقِ، إِلَى أَحْبابِنا صورُ

فالشاعر يصف موقف الفراق وتلفته إلى أحبابه الراحلين و(صور هو جمع أصور وهو المائل العنق لثقل حمله)[4] فإدامة التلفت نحو أحبابه في موقف الوداع جعله مائل العنق وتلك الديمومة تتطلب نظراً أطول فكان مدّ الحرف في أنظر مناسبا لما تتطلبه من دلالة ، فأنظور بالمد توحي بدوام النظر، كما أنّ مدّ الحرف هنا جاء مناسبا لجو الحزن المرافق للفراق ، فمدّ الحرف يعطي للكلمة القدرة على تمثيل مشاعر الحزن [5]، وهذا المد يعبّر عن النبرة المتصاعدة التي تشكل متنفسا عن الذات [6] فبالإضافة إلى ما منحه هذا المد من تقوية دلالة الكلمة ساهم في إشاعة جو الحزن المناسب لسياق النص .

وقد عاب ابن الأثير استخدام أشجع بن عمرو السلمي لكلمة فارح بدلا من فرح [7] في قوله من الطويل [1]:

---

(1) – ينظر : ضرائر الشعر:35 ، وديوان ابن هرمه :118

(2) – ينظر : عروس الأفراح : 64

(3) ديوان ابن هرمه : 117

(4) لسان العرب ج 4 :474

(5) ينظر : التشكيل اللغوي للشعر :86

(6) – ينظر : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري :196

(7) – ينظر : المثل السائر ج1 :304

فَمَـا أَنـا مـن رزء وَإِن جـلّ جـازعٌ وَلَـا بسـرورٍ بعـدَ موتِـك فـارحُ

وفارح جاءت مناسبة لجو القصيدة وموضوعها الذي هو الرثاء ويتضح ذلك عند قراءة البيت في سياق القصيدة (2) :

وَمَـا كنـت أَدْرِي مَـا فواضـل كَفـه علـى النَّـاس حَتَّـى غيبتـه الصـفائحُ

فَأصْـبح فِـي لحـد مـن الأَرْض مَيتـا وَكَائـت بِـهِ حَيـا تضـيق الصحاصـحُ

سـأبكيك مَـا فاضـت دمـوع فَـإِن تغـض فحسـبك مـني مَـا تجـنّ الجـوانحُ

فَمَـا أَنـا مـن رزء وَإِن جـلّ جـازع وَلَـا بسـرور بعـد موتـك فـارحُ

كَـأَن لم يمـتْ حَـيّ سـواك وَلم تقـمْ علـى أحـد إِلَّـا عَلَيْـك النـوائحُ

لَـئِن حسُـنت فِيـك المراثـي وَذكرهَـا لقـد حسُـنتْ مـن قبـل فِيـك المـدائحُ

فالمدّ مناسب لجوّ البكاء والحسرة على الفقيد وهو يضع كلمة (فرح) في سياق التحسر، فيمنحها بعدا دلاليّا جديدا وهو ذلك الفرح الذاهب الذي أصبح مجرّد ومضة جميلة تُذكر ممزوجة بنبرة الألم والحزن على ما فات ولن يرجع فالزيادة الصوتيّة هنا لم تعمل على سد الجانب الإيقاعي فحسب بل جاءت ملائمة لجو القصيدة بما أدته من بعد دلالي.

كذلك تعمل ضرورة مدّ المقصور بطريقة مماثلة لضرورة إشباع الحرف ، فيعمل المدّ فيها على إيحاء بعد دلال للمفردة ففي الشاهد المشهور لهذه الضرورة وهو قول لشاعر مجهول من الوافر (3):

سـيُغنيني الـذي أغْنـاكَ عنّـيْ فـلا فقـرٌ يـدومُ ولا غَنـاءُ

---

(1) ديوان الحماسة : 240

(2) المصدر نفسه :239 – 240

(3) -ينظر : ضرائر الشعر :40

أسهم المد في تثمير دلالة المفردة فإطالة المدّ يوحي بأنّ الغنى مهما بلغت غايته لا يدوم فالمد قد أوحي بإيصال الدلالة إلى أقصى غايتها .

إنّ الضرورة التي تنشأ عن المدّ هي تغيّر صوتيّ جاء ضمن سياق موسيقي عمودي مما يخفف من حدة الخروج على النمط ، كما أنّ الفاعليّة الإيحائية الموجودة في المدّ يمكن أن يستثمرها الشاعر في انتاج كلمات فاعلة من خلال الاختيار المناسب للكلمة التي تدعم الامكانات الإيحائيّة عن طريق استثمار جو القصيدة ، فالسياق الذي ترد فيه الزيادة يضيف معان جديدة لها (تستخرج بالنظر في الزائد والسياق والعلاقة بينهما) [1] إنّ الامكانات الموسيقية للقافية تمكن للشاعر من انتاج صيغ جديدة قد تتآزر مع دلالات النص من أجل خدمة مراد الشاعر، إذا أحسن الشاعر اختيار الكلمات المناسبة .

ومن الضرائر محتملة الوقوع في القافية تضعيف الآخر في الوصل إجراء له مجرى الوقف [2] ومن شواهد ذلك قول رؤبة من الرجز [3] :

ضَخْمٌ يحبُّ الخُلُقَ الأضْخَمّا

وجعلها ابن سنان من الزيادات المكروهة المخلّة بالفصاحة [4] وقراءة هذه الضرورة ضمن سياقها الذي وردت فيه يكشف عن دورها الإيجابي في إثراء دلالة النص فالتشديد في الأضخم يناسب دلالة الكلمة ، فتضعيف الصوت يؤدي إلى تضعيف المعنى وتأكيده[5]، كما أنّ التشديد هنا يناسب جو النص المشحون بذكر صفات القوة والضخامة .

(1) حركة النحو والدلالة في النص الشعري:108

(2) – ينظر : المصدر نفسه :50

(3) – ينظر : المصدر نفسه :51

(4) –ينظر : سر الفصاحة : 84

(5) – ينظر : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري : 193

ومن جانب آخر فإنّ هذه الضرورة تفقد حدة خروجها عن القواعدية النحوية ، في سياق ورودها ضمن النوع الشعري ، فأكثر ما ترد هذه الضرورة في بحر الرجز [1] والرجز بحر تكثر فيه التغييرات والضرورات في سياقه [2] فهو نوع شعري يتقبل الضرورة أكثر من غيره .

إنّ عملية ربط الضرورة بصفتها تغيير صوتي بالسياق لا يقتصر على ضرورة القافية فقط فهو محتمل الوقوع في ضرائر الوزن ففي قول النجاشي الحارثي من الطويل[3]:

فلست بآتيه وَلَا أستطيعه ولاك اسقنى إن كَانَ ماؤك ذَا فضل

حذفت نون لكن ضرورة لإقامة الوزن [4] وقد كان (النجاشي عرض له ذئب في سفره، فحكى أنّه دعا الذئب إلى الطعام وقال له: هل لك في أخ – يعني نفسه – بواسيك في طعامه بغير من ولا بخل؟ فقال له الذئب: إنّما دعوتني إلى شيء لم تفعله السباع قبلي من مؤاكلة الآدمين، وهذا لا يمكنني فعاله، ولست بآتيه ولا استطيع فعله، ولكن إنْ كان في مائك الذي معك فضل عما تحتاج إليه فاسقني)[5] وهذا الحذف يناسب حالة الذئب (الظامئ المتهالك في هذه الصحراء الموحشة التي يجتازها الشاعر، كأن الذئب فيها قد تعثر لسانه، ويبس فخطف الكلمة، فأسقط منها ما أسقط .)[6]

كذلك في قول لبيد من الكامل [7]:

دَرَسَ المَنَا بمُتَالِعٍ فأبَانِ وتقادمتْ بالحبسِ فالسوبَانِ

---

(1) – ينظر : عبث الوليد :119

(2) – ينظر : الخصائص ج3 :301

(3) – الحماسة البصرية ج2 :250

(4) – ينظر : ضرائر الشعر :115

(5) شرح أبيات سيبويه ج1 :135

(6) خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني :156

(7) ديوان لبيد :206

فأراد المنازل فاسقط جزءا من الكلمة ضرورة ليستقيم الوزن [1] والشاعر يتحدّث عن المنازل ودروس علاماتها ، ويمكن ربط هذا الحذف بسياق البيت فنقول (إنّ الحذف في كلمة المنازل التي يتحدث عن دروسها، وتغيير القدم لمعالمها مناسب؛ لأنها بقيت آثارًا، وكأن الحذف فيه إشارة إلى المضمون الذي يريد بيانه، وهو أن المنازل بقايا لا يستدل عليها إلا بالقرائن والشواهد، فالحذف في اللفظ وثيق الصلة بالمعنى .)[2]

كذلك تعمل ضرورة القافية على المستوى التركيبي، فتنتج تشكيلات لغويّة خاصّة بالشعر صنّفها النحاة ضمن الضرورة الشعريّة وحكم النقاد على عموم ورودها بعدم التحسين ، وأهملوا البحث في الاحتمالات الجماليّة الممكنة التي قد تؤديها تلك التراكيب ، فالحكم عليها حكم جاهز لا يراعي ما تؤديه من دور في إثراء دلالة النص .

إنّ لجوء الشاعر إلى تلك التراكيب وإن كان يخدم وظيفيّا عمليّة انتاج القافية ،فإنّ الجانب القصدي لا يمكن إلغاؤه تماما ، والامكانات الجماليّة لا يمكن نفيها مطلقا ، ومهمة الناقد أمام هذه الظواهر هي (الكشف عن البعد الجمالي أو الفني لهذه المغايرة التي إذا لم تكن لها فاعلية فنيّة عدت قصورا في تمثل الشاعر للغته وفي قدرته على توظيفها وحسن استثمارها فنيّا وجماليّا.)[3]

لقد كان اللجوء إلى تلك التراكيب التي صنّفها النحاة ضمن الضرورة أسلوبا خاصّا في شعر الفرزدق حتّى قال عنه ابن سنان الخفاجي : (كأنّه كان يتعمده ويقصده ويعتقد حسنه) [4] فلم يكن الاضطرار ونضوب الخيارات هو السبب المطلق في لجوء الفرزدق إلى ارتكاب الضرورة بل قد تكون المناسبة الجماليّة التي رآها الشاعر هي وراء ذلك العدول والفرزدق في لجوئه إلى بعض التراكيب التي عابها النقاد قد يقصد أحيانا

(1) – ينظر : ضرائر الشعر :142

(2) خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني :156

(3) – التشكيل اللغوي للشعر :32

(4) –سر الفصاحة :113

ترك مساحة للتأويل يمتحن بها قدرة المتلقي ؛ لذلك وصف مسمع بن عبد الملك ما عدّ ساقطا من شعر الفرزدق بأنّه : (شيء يمتحن الرجال فيه عقولها حتى يستخرجوه .)[1]

ومن الأبيات المشهورة التي عابها النقاد قول الفرزدق من الطويل [2]:

ومـا مِثْلُـه في النَّـاس إلاَّ مُمَلَّكـاً أبـو أمِّـه حَـيٌّ أبـوه يقارِبُـهْ

فقد وصفه المرزباني بالهجنة والقبح والبعد عن المعنى [3] ووصفه ابن طباطبا بالكلام الغث المستكره الغلِق [4] ووصفه ابن سنان بعدم الفصاحة ومخالفة الاعراب وفسادالمعنى [5] ووصفه ابن أبي الأصبع العدواني برداءة السبك الناتج عن الضغط الشكلي للوزن [6] ووصفه أبو اسحاق بن وهب الكاتب بأنك إذا نظرت فيه وجدت الشاعر (قد تكلّف تكلّفا غير خفيّ على سامعه، فالقلوب له آبية والآذان عنه نابية .)[7]

ولمراعاة القافية دور في إنتاج هذا التركيب فمعنى بيت الفرزدق (وما مثله حيّ يقاربه إلاّ مملك، أبو أم ذلك المملك أبوه، فدل بهذا على أنّه خاله)[8] ، فقد فصل بين (المبتدأ والخبر، اللذين هما أبو أمه أبوه بحي، وهو أجنبي منهما، وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما حي يقاربه، بقوله: أبوه، وهو أجنبي منهما)[9] فقد أدى مراعاة القافية إلى الفصل بين الصفة وموصفها .

---

(1) الموشح :157

(2) -ديوان الفرزدق ج1 :108

(3) - ينظر : الموشح :137

(4) -ينظر :عيار الشعر :72

(5) - ينظر : سر الفصاحة : 111

(6) - ينظر : تحرير التحبير :222

(7) - البرهان في وجوه البيان :143

(8) مايجوز للشاعر في الضرورة :409

(9) الموشح :267

إنّ الأوصاف التي وصف بها النقاد هذا البيت كالتعقيد ووضع الكلام في غير موضعه هي أوصاف لا يمكن انكارها لكنّها جاءت موافقة لما أراد الشاعر اثباته ، فقد أدى التقديم والتأخير والفصل إلى تعقيد علاقة القرابة التي هي في حقيقتها بسيطة وهو ما رامه الفرزدق الذي حرك جمله لغايته [1] فذلك التركيب المعقد غير العادي يعكس ندرة وجود المثيل للممدوح، فلو أنتج الفرزدق تركيبا يفهمنا ببساطة : أنْ لا مثيل للممدوح إلاّ خاله، لما كان تحقق ذلك المثيل أمرا يختص به الممدوح ، فالتعقيد في نص الفرزدق تعقيد مقصود أغنى الصورة التي أراد الشاعر إيصالها .

ومن النصوص التي كان للقافية دور في انتاج تركيب من تراكيب الضرورة الشعريّة قول عمرو بن قميئة من السريع [2] :

لَمَّا رَأَتْ سَاتِيدَمَا[3] اسْتَعْبَرَتْ لِلهِ دَرُّ اليَوْمَ مَنْ لاَمَهَا

فصل الشاعر بين المضاف والمضاف إليه بالظرف ضرورة ، وأصل الكلام لله درُّ من لا مها اليوم [4] و (مَنْ في موضعِ خفض بإضافةِ (دَرُّ) إليه، و(اليوم) نصبُ على الظرف، وقد فُصل به بينهما، ولا يجوز إضافةُ (دَرّ) إلى (اليومَ) على سبيلِ الاتساع في الظروف، وجَعْلُه مفعولًا به ؛لأنك لو خفضتَ (اليوم) بالإضافة، لم يكن لـ (مَن) ما يعمل فيه)[5]

فمراعاة تحقق القافية دفع بالشاعر إلى تأخير (لامها) وتقديم الظرف فاصلا بين المضاف والمضاف إليه .

---

(1) – ينظر : النحو ودوره في الإبداع :25

(2) ديوان عمرو بن قميئة :182

(3) ساتي دما اسم جبل: يقال: سمي بذلك لأنه ليس من يوم إلا ويسفك عليه دم كأنهما اسمان جعلا اسما واحدا ينظر : لسان العرب ج 14 :271

(4) – ينظر : ضرائر الشعر :193

(5) شرح المفصل ج2 :188

وقد أنكر المرزباني على الشاعر إيراده ذلك التركيب[1] و وضع ابن طباطبا هذا البيت ضمن شواهد الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج [2] وجعله ابن سنان من شواهد التراكيب المخلّة بالفصاحة [3] على الرغم من تصنيف النحاة لتلك الضرورة ضمن الضرائر الحسنة [4]

وهذا البيت ورد في قطعة مع بيتين آخرين : [5]

قَدْ سألَتْني بنتُ عَمرٍو عنِ ال	أرضِ التي تُنكرُ أعْلامَها
لَمَّا رَأَتْ سَاتِيدَمَا اسْتَعْبَرَتْ	لِلهِ دَرُّ اليَوْمَ مَنْ لاَمَهَا
تَذكّرتْ أرْضا بها أهْلها	أخوالَها فيها وأعْمامَها

جعل الشاعر ابنته رمزا لنفسه ، (فكنى عن نفسه بابنته وقوله: لله درّ من لامها: أي جعل الله عمل من يلومها في الأشياء الحسنة التي يرضاها. وإنّما دعا للائمها بالخير، نكاية بها - لأنّها فارقت أهلها باختيارها، فيكون هذا تسفيها لها بغربتها)[6] فالعرب تقول لله درّ فلان إذا دعوا له .[7]

إنّ لحظة الاعتراف بالخطأ والاستسلام لمشاعر الندم الناتج عن الفعل الاختياري هي الفكرة المحوريّة التي تدور حولها أبيات الشاعر، فاللوم الواقع على النفس النادمة في تلك اللحظة بالذات هو اللوم المحمود ليس لما يملكه اللائم من حق

---

(1) - ينظر : الموشّح :97

(2) ينظر عيار الشعر : 67

(3) - ينظر : سر الفصاحة :113

(4) - ينظر : ضرائر الشعر :194

(5) ديوان عمر و بن قميئة : 181 -184

(6) - شرح الشواهد الشعريّة من أمات الكتب النحويّة :ج3 :90

(7) ينظر شرح أبيات سيبويه ج1 :243

على الملام ، لكنّ لحصول هذا اللوم في لحظة تجلي الندم المثلى ، وهي لحظة البكاء أمام أوّل ملمح للوطن بعد رحلة غربة اختارها الشاعر طوعا.

والتركيب (لله درّ اليوم من لامها) منا سب لتلك الصورة التي يحاول الشاعر تشكيلها ، فتوسط الظرف بين المضاف والمضاف إليه يحطم الصلة الطبيعية بين عنصرين متلازمين ويجعل من ذلك العنصر الفاصل موضع اهتمام وتساؤل ، فلو جاء التعبير بالتركيب الطبيعي (لله درّ من لامها اليوم) لم يمنح لحظة تجلي الندم (اليوم) أي اهتمام أو بعد دلالي ، ولكان تعبيرا محايدا ، وكان هذا الأسلوب صفريّا لما يتوخاه الشاعر فلا يحقق إلاّ معلومة نفعية تقتصر على توصيل معلومة محدّدة ، وإن كان التعبير بفصل المضاف يحقق التناسب الموسيقى على عكس التعبير من دون فصل، إلاّ أن ذلك لا يعني أنّ اعتبار ذلك التناسب هو الفاعل الوحيد في تشكيل ذلك التركيب ، ولو سلمنا بفاعلية الضغط الشكلي المطلقة في انتاج تركيب معيّن ،فإن ذلك لا ينفي الامكانات الجمالية عنه ، فالشاعر قد لا يكون مختارا للكلمة ، لكنّها تكون فاعلة جماليا ، فتتسرب من عمق الغياب لتضيف دلالتها الخاصة على وجه النص. (1)

والمهم عند الشاعر ليس من قام باللوم بل اللحظة التي وقع فيها ذلك اللوم ، وهذا ما لا يؤديه التركيب الطبيعي ، فالتركيب الطبيعي هو التركيب الذي تفرضه اللغة المنطقية أمّا التركيب الذي لجأ إليه الشاعر ، فهو يخدم حالة الشاعر وانفعاله (والمنطق الانفعالي ترص فيه الكلمات لا وفقا للقواعد الموضوعيّة التي يفرضها التفكير المتصل بل وفقا للأهمية الذاتية التي يخلعها عليها المتكلم ، أو التي يريد أن يوحي بها إلى سامعه)(2)

ومن شواهد الضرورة التي عابها بعض النقاد قول عروة بن الورد من الطويل (3):

(1) – ينظر : توترات الابداع الشعري :33

(2) – اللغة فندرس : 192

(3) شعر عروة ابن الورد العبسي :52

وقلتُ لقوم فِي الكنيف تروّحوا عَشِيَّة قِلنا[1] عِنْد ماوان رزّحِ

والضرورة في هذا البيت هي الفصل بين بما ليس معمولا لواحد منهما فمعنى البيت قلت لقوم رزح عشية بتنا عند ماوان في الكنيف، تروّحوا ففصل الشاعر بين الموصوف(لقوم)والصفة(رزّح)[2] ، فتأخير (رزح) أوفى بالمتطلبات الشكليّة للقافية .

وقد جعل ابن سنان هذا البيت من الشواهد المخلّة بالفصاحة نتيجة وضع الألفاظ في غير موضعها وسلوك ما يقبح من الضرورات .[3]

عند قراءة هذا التركيب ضمن سياق القصيدة ستتجلى لنا فاعلية هذا التركيب في خدمة النص ، فقد قال عروة ابن الورد هذا النص يذكر شدّة حال من خاطبهم وقيامه بأمرهم حتّى صلحوا وندبهُ إيّاهم، وماوان وادٍ فيه ماء ورزّح سقطوا من الإعياء [4] فعلى الرغم من الإعياء الذي أصاب القوم (يحثهم على السير في الرواح، وإنْ كانوا متساقطي القوى كالين، لا حراك بهم، ولا نهوض يقيمهم، هزلى لتأثير السفر فيهم، وظهور أثر الشقة عليهم)[5] ، من أجل تحقيق ما يطمح إليه الشاعر: [6]

تنالوا المُنى أو تَبلُغوا بِنفُوسِكمْ إلى مُسْتراحٍ من عَناءٍ مُبرّحِ

فقوله (تنالوا جواب الأمر من البيت الأوّل، وهو تروحوا. والمعنى: سيروا واجتهدوا تنالوا الغنى، أو تبلغوا حدّاً من الطلب يفضي بكم إلى الموت المريح الباسط لعذركم.)[7]

---

(1) في ديوان الحماسة بتنا :ينظر ديوان الحماسة :137 .

(2) – ينظر : ضرائر الشعر :205

(3) – ينظر : سر الفصاحة :111

(4) – ينظر : شعر عروة ابن الورد العبسي :52

(5) – شرح ديوان الحماسة : 333

(6) –شعر عروة بن الورد العبسي :52

(7) – شرح ديوان الحماسة :334

فالشاعر أمام واقع وهو قوم نالهم التعب ما نالهم وحظوا بفسحة قليلة للراحة وواجب ندبهم إلى هدف وغاية ، فكان وجود فسحة بين الصفة والموصوف مناسب لوصف حالة القوم الذين حظوا بفسحة من الراحة ، كما أنّ هذا الفصل مناسب يراعي الحالة النفسية للقوم المراد ندبهم، فطول الفصل بين الصفة والموصوف قلل من أثر تلك الصفة حتّى لا يكاد ينتبه السامع لها ، فكما أنّ صفة التعب بفضل ذلك الفصل تكاد تُنسى يجب على القوم نسيان التعب و(التروّح) للغاية المنشودة .

إنّ غرابة التركيب الوارد في الفصل يجعل ذلك العنصر بارزا وواضحا يثير الانتباه[1] مما يخدم في حالة كون دلالة ذلك البروز في ذلك العنصر بعينه موافقة لغرض النص ، والنقد الموجه من قبل النقاد القدامى إلى ذلك التركيب يركز على شكل العلامة (ولا يمكن رصد الجمال إذا اكتفينا بشكل العلامة ، بل يجب أن ندع العلامة تثير فينا ما تثير)[2] كما أنّ المعنى(في النص الأدبي ينبثق ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها)[3] ؛ لذلك استثمر بعض الشعراء ما تمنحه ضرورة الفصل من قيمة دلالية للعنصر أو العناصر الفاصلة تتمثل في جعلها موضع الاهتمام والتركيز ومن أمثلة ذلك الشاهد النحوي المنسوب إلى معاوية وهو قوله من الطويل[4] :

نجوتَ وقد بَلّ المُرادِيُّ سيفه ... من ابن أبي شيخ الأباطح طالبِ

أراد من أبي طالب شيخ الأباطح ففصل بين المضاف أبي والمضاف إليه طالب بالنعت (شيخ الأباطح) [5] فالشاعر(كان عامدا إلى أنْ يضع النعت هذا الموضع ليكون

(1) – ينظر : بناء الجملة العربية :82

(2) إغواء التأويل استدراج النص الشعري بالتأويل النحوي :34

(3) – تحليل النص بنية القصيدة :170

(4) –ينظر شرح التسهيل ج3 :275

(5) الشاهد مذكور في أغلب تب النحو ينظر على سبيل المثال : شرح ابن عقيل ج2 : 84

أسبق في قرع الذهن من الاسم)[1] فمحور البيت هو شيخ الاباطح [2] ؛ لذلك كان الدافع إلى انتاج هذا التركيب هو دافع فنّي لا شكلي محض ، فهو(من قبيل الضرورة الملحة النابعة من طبيعة المعنى المراد تقديمه)[3] وهذه الضرورة الفنيّة تتطلب جعل الصفة التي هي محور النص موضع اهتمام ، فعمد الشاعر إلى ذلك التركيب ، فالتركيب الطبيعي وفق القاعدة المعتادة لا يمنح- في حال عدم وجود صور أو استخدامات مجازية - للنص القيمة الاعلامية التي يريدها الشاعر (فالقاريء يكيف نفسه مع توقع معيّن ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأ من أجزاء النص حتّى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته ، ومن هنا يكتسب ما كان لغوا وفضولا قيمة اعلامية في ضوء المعطيات المتغيّرة)[4]

ومن الشواهد التي كانت لمراعاة القافية أثرا في انتاج تركيب صنّف ضمن الضرورة قول الشاعر من الطويل [5] :

صَددْتِ فأطولتِ الصُّدودَ وقلّما   وصال على طُولِ الصُّدود يَدومُ

فالشاعر (يريد: وقلّما يدوم وصال على طول الصدود، ففصل بين (قلّما) والفعل بالاسم المرفوع وبالمجرور)[6] فمراعاة النسق التقفوي دفع الشاعر إلى تأخير الفعل يدوم فاصلا بين قلما والفعل .

والشاعر في هذا البيت (يخاطب نفسه ويلومها على طول الصدود)[1] وقد ذكر ابن سنان هذا البيت ضمن شواهد وضع الألفاظ في غير موضعها مما قد يؤدي إلى فساد

---

(1) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :392

(2) -ينظر : اللغة والحضارة :7

(3) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري :392

(4) تحليل النص بنية القصيدة :174

(5) نسبه الاعلم للمرار الفقعسي ينظر : تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب :67 ، وينسب إلى عمر بن أبي ربيعة وهو في ديوانه في باب الشعر المنسوب إليه ، ينظر : شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي :494

(6) ضرائر الشعر :202

المعنى أو الإعراب [2] ويتضح الدور الجمالي لهذا التركيب عند قراءته ضمن سياقه ، والبيت ضمن أبيات رواها ابن الاعرابي وهي[3] :

صـــرمتَ وَلم تصـــرِمْ وَأَنـــتَ صـــرومُ وَكَيــف تصـــابى مـــن يُقَـــال حَلِـــيمُ

صـــددتَ فأطولـــتَ الصـــدودَ وقلّمـــا وصـــالٌ علـــى طـــولِ الصـــدودِ يَـــدُوم

وَلَـــيْسَ الغـــواني للجفـــاء وَلَـــا الَّـــذِي لَـــهُ عَـــن تقاضـــي دَيـــنهنّ همـــومُ

ولكنّمـــا يســـتنجزُ الْوَعْـــد تَـــابعٌ هـــواهنّ حـــلاّف لَهُـــنَّ أثـــيمُ

الصرم : القطع يقول: قطعت ولم تقطع قطعا بنية المفارقة ولكنّه قطع دلال أو قطع تجلّد لا قطع إعراض. والشاعر يخاطب نفسه ويلومها على طول الصدود وأنّ ذلك غير مناسب لمن يريد وصل الغواني ،فوصالهنّ لا يدوم إلاّ لمن يلازمهن ويخضع لهن [4] فمحور الحديث هو وصال الغواني وكيفية تحققه وتقديم (وصال) وجعله في تركيب غير متوقع معياريا يساهم في إبرازه وهذا مناسب لمراد الشاعر وحالة الانفعالية ، فقضية الوصال هو الأمر المهم الذي يقلق الشاعر ، فتقديم الوصال وتأخير يدوم وإنْ خدم التحقق الشكلي للقافيّة إلاّ أنه لم يعدم الجانب الجمالي وذلك لإمكانية ربطه بالسياق.

وقد أورد سيبويه هذا البيت ضمن شواهد باب ما يحتمل الشعر وعلّق عليه بقوله : (ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه، لأنّه مستقيم ليس فيه نقيض) [5] ، واختلف النحاة في تخريج وجه الضرورة في هذا النص ، فقيل وجهها أنّ حقّ قلّما أن يليها الفعل صريحا ، والشاعر أولاها فعلا مقدرا ، فوصال مرتفع بفعل محذوف يفسره

(1) فرحة الأديب :37

(2) ينظر سر الفصاحة :111، 113

(3) ينظر : فرحة الأديب :36

(4) ينظر في شرح هذه الأبيات ، فرحة الأديب :36 وخزانة الأدب ج10 :231

(5) – الكتاب ج1 :31

المذكور وقيل وجهها أنّه قدّم الفاعل على الفعل ، وقيل وجهها أنّه أناب الجملة الأسميّة عن الفعليّة ، وذهب المبرّد إلى أنّ (ما) زائدة ووصال فاعل لقلّ [1] وتقدير فعل قبل وصال يعد أفضل تخريجا من ناحية الصناعة النحويّة أمّا جعل وصال فاعل مقدّم فهو أصح معنىّ لكن أضعف صناعة كذلك يضعف ما ذهب إليه المبرد صناعة [2] والتخريج الذي يذهب إلى أنّ هناك تقديما وتغييرا في البنية المعياريّة هو المناسب لجو لسياق النص ؛ لما ينتجه من ابراز للعنصر المحوري والفكرة الرئيسية التي تقلق الشاعر وتلح للظهور في كل بيت من النص.

أمّا التقديرات الأخرى التي تحاول جعل التركيب يجري وفق النسق المعتاد من خلال التقدير بجعل وصال مرفوع بفعل يفسّره المذكور ، أو من خلال تأويلات أخرى كجعل ما زائدة ووصال فاعل ، فهي لا تخدم المعنى الذي يرجحه سياق النص ، فعلى تقدير وصال مرفوعة بفعل محذوف تكون الجملة: يدوم وصال ، وبتقدير ما زائدة تكون الجملة : قلّ وصال يدوم ، وبكلا التقديرين تكون فائدة التركيب اخباريّة محضة .

أمّا تقدير وصال مقدمة على يدوم وفاصلة بين قلّما والفعل يعد التقدير الأمثل إذا اعتبرنا سياق النص كموجه لاختيار التفسير الأمثل ؛ لما يؤديه تحطيم التلازم بين قلما والفعل بفاصل يكوّن تركيبا مخالفا للمعيار الطبيعي – تقديم الفعل على الفاعل – من حشد اهتمام المتلقي نحو ذلك العنصر الذي يعد الفكرة المحوريّة التي يعالجها الشاعر .

أمّا في قول المتني من الطويل[3] :

حَمَلْــتُ إِلَيْــهِ مِــنْ لِسَــاني حَديقَــةً   سقاها الحجى سقيَ الرّياضِ السّحائِب

(1) ينظر : مغني اللبيب :403- 404

(2) - ينظر : تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب :67

(3) ديوان المتنبي :212

فقد فصل (بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول في قوله: سقي الرياض السحائب , أراد سقي السحائب الرياض)[1] وأكثر النحويين لا يجيزون القياس على هذا الفصل فيالشعر [2] على الرغم من أنّ وروده كثير في شعر العرب [3] وهذا البيت مما عيب على أبي الطيب المتنبي [4] ووصف ابن رشيق ورود هذه الظاهرة في هذا البيت بأنّها قبيحة [5].

ومعنى البيت أنّه (جعل القصيدة حديقة لما فيها من المعاني كما يكون في الروضة من الزهر والنبات وجعل العقل ساقيا لها؛ لأنّ المعاني التي فيها إنّما تحسن بالعقل فجعل العقل ساقيها كما تسقى الرياض السحاب)[6] فالقصيدة كالحديقة والعقل كالساقي لها كما تسقى السحائب الرياض فتنمو وتخضر ، فالفكرة الرئيسة في البيت هي جودة القصيدة والسياق الذي وردت فيه سياق طلب المال مقابل المدح ففي البيتين السابقين لهذا البيت يقول [7]:

ألا أيّها المالُ الذي قد أبادَهُ ... تَعَزَّ فَهَذا فِعْلُهُ بالكَتائِبِ

لَعَلّكَ في وَقْتٍ شَغَلْتَ فُؤادَهُ ... عنِ الجُودِ أوْ كَثّرْتَ جيشَ مُحارِبِ

فالشاعر يعرض بضاعته أمام الممدوح الذي يبيد المال كما يبيد الكتائب ، فهو كريم يعطي المال ولا يهاب ، فكيف إذا كان المعروض قصيدة سقيت بماء العقل ،فسياق البيت وجوّه يلائم الاهتمام بالقصيدة وجعل بناء البيت يخدم إبرازها كمحور أساسي , والتركيب الذي أورده المتنبي يلائم ذلك فالرياض ترمز للقصيدة والسحاب للعقل ،

---

(1) اللامع العزيزي :163

(2) – ينظر : ضرائر الشعر :197

(3) –ينظر : الفتح على أبي الفتح :43

(4) ينظر : الوساطة :464

(5) – ينظر : العمدة ج2 :72

(6) – شرح ديوان المتنبي للعكبري ج1 :158

(7) ديوان المتنبي :212

فتقديم الرياض تقديما مخالف للمعيار المألوف سيؤدي إلى جعلها محل انتباه وتركيز وبذلك يلائم هذا التركيب جو النص وسياقه .

وعاب ابن طباطبا قول الراعي النميري من الطويل [1]:

فلمّا أتاها حبترٌ بِسلاحِهِ مَضى غيرَ مبهورٍ ومُنصُلَهُ انتضى

وهذا البيت عند ابن طباطبا من الأبيات المستكرهة الألفاظ، المتفاوتة النسج، القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز ؛ لأنّ الضغط الشكلي جعل الشاعر يعدل عن مراده فهو أراد أن يقول وانتضى منصله [2] لكن ذلك لا يوافق النسق التقفوي فلجأ إلى التقديم والتأخير ، فأرجع ابن طباطبا علة ذلك العدول إلى الجانب الشكلي ولم يحاول ربطها بالسياق ، وتقديم (منصله) على انتضى مناسبة لجو البيت ففكرة انتضاء السلاح هي الفكرة المسيطرة علي البيت كله. [3]

وفي قول ذي الرمة من الطويل [4] :

فأضْحَتْ مباديها قِفاراً بلادُها كأنْ لمْ سوى أهلٍ مِنَ الوحشِ تُؤْهَلِ

يريد أنْ يقول : (كأن لم تؤهل، فقدم الظرف والمجرور وفصل بهما بين لم ومجزومها، وهو توهل)[5] وقد وصفه الآمدي على لسان صاحب أبي تمام بأنّه من فاسد اللفظ قبيحه . [6]

---

(1) ينظر :عيار الشعر :67 ورواية البيت في الديوان (فَأَعْجَبَنِي من حبتر أَن حبترا مضى غير منكوب ومنصله انتضى) ديوان الراعي النميري :36

(2) – ينظر :عيار الشعر :67

(3) – ينظر : مفهوم الشعر :69

(4) ديوان ذي الرمة بشرح التبريزي :499

(5) ضرائر الشعر :203

(6) – ينظر : الموازنة ج1 :49

وقد جاء بيت ذي الرمة هذا في سياق من القصيدة يتحدث عن ديار المحبوبة التي أصبحت خاوية وهو موقف استذكار وحزن ومراجعة لما فات واستحضار لصورة المحبوبة وهي تتحرك في أرجاء هذه الديار يقول في الأبيات التي بعد هذا البيت :[1]

كأنْ لم تَحُلّ الزرقَ ميّ ولمْ تطأ بجرعاءَ حُزوى نيرَ مِرطٍ مُرحّلِ

إلى مَلْعبٍ بينَ الحواءين مَنصفٍ قريبِ المزارِ طيّبِ التربِ مُسهلِ

تلاقِي بهِ حورَ العيونِ كأنّها مها عقدٍ مُحرنْجِمٍ غيرَ مُجفلِ

فهو أمام موقف مشتت دار خرب كأنّها لم تؤهل وذكريات تعيد هذه الدار وهي عامرة زاخرة بالحياة ، فجعل ذلك الموقف الشاعر مضطرب متوتر لا يكاد يصدق خراب هذه الدار، فجاءت لغته ملائمة لهذا الموقف توحي بحالة الشاعر ،فالفصل بين لم وتؤهل يحاكي حالة الشاعر وهو متردد بالجزم أنّ هذه الدار لم تؤهل ،فهو يحتاج إلى وقت كي يجمع شتات فكره ويقرر حكمه .

بعد عرضنا لهذه النماذج الشعرية يمكننا القول إنّ ضرورة القافية بقيمتها ودلالاتها الصوتيّة والتركيبية تكتنز أبعادا جمالية ، قد يحسن الشاعر توظيفها لخدمة النص فليس كل ورود لظواهر الضرورة في القافية هو ناتج عن عجز وانصياع لمعطيات الضغط الشكلي ، بل إنّ الإرادة الشعريّة قد توجد في كثير من نماذج ورود تلك الظاهر ، وحتّى لو سلّمنا بكون ضغط القافية هو المنتج الوحيد لظواهر الضرورة ،فإنّ ذلك لا يلغي الامكانات الجمالية ، فالقافية قد تقود الشاعر إلى مناطق اللاوعي الشعري [2]، فيكون الشاعر غير قاصد للإنتاج لكنه يحمل قيمة جمالية بسبب التعالقات بينه وبين النص التي لم يفطن إليها الشاعر في وعيه ، وقادته إليه القافية واستدعاءاتها الصوتية والتركيبية.

(1) ديوان ذي الرمة بشرح التبريزي:499

(2) ينظر : سايكلوجية الشعر :97

كذلك لا نعني أنّ جميع الظواهر التي تنتجها ضرورة القافية تحمل قيمة جمالية ، فكثير من تلك الظواهر التي وردت في النصوص لا يمكن ربطها مع سياق النص وبذلك تفقد وظيفتها الدلالية وتكون مجرد إجراء شكلي .

الخاتمة

أسفر البحث بعد رحلة التقصي المضنية وملاحقة الوقفات النقدية التي تناولت القافية في الخطاب النقدي القديم ، عن نتائج متعددة ، كما أثار البحث والتنقير الضوء على كثير من الإشكالات التي تصلح للبحث والدراسة ، فتلك الجزئيات والمباحث التي طرقناها تصلح قواعد تُؤسس عليها مباحث متنوعة يمكن للباحث أنْ يتعمق ويوسع فيها فكلّ تعالقات القافية وفق السياق الذي وردت فيه قابلة للبحث والتأسيس عليها .

ويمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث بالفقرات الموجزة التالية :

- هناك عدم اتفاق على تحديد واضح لمفهوم القافية ، كما أنّ هناك تباينا في المفهوم بين التنظير و الإجراء عند كثير من النقاد ، ووجدت أنْ تعريف الخليل يهمل جانب اللغة ويتعامل مع الموسيقى المجرّدة للقافية ، وتعريف الأخفش يجعل من القافية وحدة معجمية ، ولكلا التعريفين فائدة عند التحليل، مما دفعني لاقتراح مفهوم يدمج مفهوم الأخفش مع مفهوم الخليل ، ليكون التعريف صالحا للتعامل مع القافية وفق مستويات عدة .
- اشتمل الخطاب التقعيدي لعلم القافية في طور تأسيسه وفي أحكامه النهائية على جهد نقدي ، فقواعد القافية لم تخضع للتصنيف والحصر العلمي المجرد بل كان الذوق والإحساس بالجمال مرجعا في تأسيس بعض أحكام القافية ؛ لذلك فإنّ تلك القواعد والإحكام تتطلب قراءات جديدة في ضوء الإمكانات الجماليّة للقافية .
- كثير من أحكام القافية لم تراع خصوصيّة القافية وصفاتها الموسيقية وتحقيق التناسب على المستوى العمودي ،بل اعتمدت على أمور وتعليلات خارجيّة لا

تؤثر في القيمة الموسيقية للقافية نتيجة اهمالهم للجانب الفنّي وملابسات المخاض الشعري الذي يوجه الشعراء إلى انتاج بنية موسيقية معيّنة .

- أهمل منظرو القوافي دراسة القافية كوحدة موسيقية لها خصوصيتها وجعلوها تابعة للحشو في تلك الأحكام على الرغم من اعترافهم بخصوصية تلك المنطقة في بنية البيت الشعري مما أدى إلى عدم وجود جهد استقرائي لأحكام القافية الموسيقية الخاصة من حيث إمكانات الزحاف وحدودها في منطقة القافية وتأثير ذلك كله على الجماليات الموسيقية لها .
- أحس النقاد القدماء بفاعلية القافية في بناء النص الشعري لذلك كانت حاضرة في معظم تعريفات الشعر فهي محدد أجناسي حاسم ، وعلى الرغم من عدم تصريح بعض النقاد بذلك الدور إلى أنّ الوقفات النقدية تشير بوضوح إلى فاعلية القافية في التحديد الأجناسي للشعر .
- لم يهمل النقاد فعل القافية الحاسم في انتاج التراكيب والمعاني للنص الشعري على المستويين الإيجابي والسلبي ، لكن هذا الإحساس بتلك الأهمية لم يشفع بجانب تنظيري أو جهد تطبيقي جاد يكشف خطر القافية في بناء وتكوين النص ، بل لم يتعدّ الوقفات المستعجلة والإشارات المقتضبة .
- لم يميّز النحاة والنقاد في بحثهم وأحكامهم بين ضرورة الوزن وضرورة القافية على الرغم من تميز ضرورة القفية بقيود إضافية تجعلها ضاغطا شكليا أقوى من الضاغط الوزني .
- كان موقف النقاد متشددا في تعاملهم مع ظاهرة الضرورة الشعريّة انطلاقا من كونها مظنّة للتكلف وعجز من الشاعر من دون أنْ يحاولوا دراسة تلك النصوص في سياقها للكشف عن احتمال الإرادة الشعرية ،والجماليات المحتملة في تلك الظاهرة .
- أحس النقاد بالوظيفة الجمالية للقافية، لكن تلك الجماليات لم تبحث بحثًا مستقلّا بل جاءت مشتتة بحسب تعالقها فما يختص بالجانب الإيقاعي درس في علم

العروض والقافية وما يختص بالجانب البنائي والتركيبي درس في علم النحو والصرف وما يختص بالجانب الجمالي الزائد على ذلك درس في كتب البلاغة والنقد ، فكانت دراسة جمالية القافية مشتتة غير متكاملة ، فلم تحلل القافية تحليلا واحدا وفق تلك المستويات .

- كشفت دراسة شواهد القلق والتمكين القافوي وفق سياقها عن إمكانات جمالية جديدة تغيّر الأحكام التي أطلقت على القافية في تلك الشواهد فما قدموه من قراءة منعزلة للبيت أدى إلى إهمال الإمكانات الجماليّة التي تختزنها القافية وتظهر عند ربطها بسياق النص .
- كذلك كشفت قراءة شواهد الضرورة وفق سياقها عن آفاق جمالية لا تظهر بالقراءة المنعزلة التي تحكم على النص مسبقا بالتكلّف من دون محاولة الكشف عن حتمال تعالق ظاهرة ظرورة القافية مع السياق ، فتكون بذلك فاعلا مهمّا في إثراء النص وتلوين صورته الشعريّة .

المصادروالمراجع

الكتب المطبوعة :

❖ الإبانة عن سرقات المتنبي ، أبو سعيد محمد بن أحمد العميدي (ت433 ـ) تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف – مصر 1991م .

❖ ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي ، محمد العبد ، دار المعرف – القاهرة ط1 – 1988م.

❖ أخبار البحتري ،أبي بكر محمد بن يحيى الصولي (تـ335هـ) تحقيق : صالح الأشتر ، مطبوعات المجمع العلمي – دمشق ط1 –1958م.

❖ الاختيارين ، علي بن سليمان بن الفضل، المعروف بالأخفش الأصغر (ت 315هـ) تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان، دار الفكر، دمشق - سورية ط1 - 1999م.

❖ أدب الكاتب ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ) تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة – بيروت د.ت.

❖ ارتشاف الضرب من لسان العرب ،أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان الأندلسي (ت 745 هـ) تحقيق رجب عثمان محمد مكتبة الخانجي – بالقاهرة ط1 - 1998 م.

❖ استقبال النص عند العرب ، محمد المبارك ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1– 1999م.

❖ أسرار البلاغة ،عبد القادر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 474هـ) تحقيق: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ،القاهرة ، دار المدني – جدة .د.ت.

❖ أسرار العربية ، عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات الأنباري (ت 577هـ) تحقيق بركات يوسف هيود ، دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت ط1 - 1999م .

❖ الأسلوبية الصوتية ، محمد صالح الضالع ، دار غريب – القاهرة –2002م.

❖ الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس ،نهضة مصر، القاهرة د.ت.

❖ الأصول في النحو ، أبو بكر محمد بن السري المعروف بابن السراج (ت 316هـ) تحقيق : عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة- بيروت د.ت.

❖ إعجاز القران ، محمد بن الطيب بن محمد أبو بكر الباقلاني (ت402هـ) تحقيق: السيد أحمد صقر ، دار المعارف ،القاهرة ط2-1971م .

❖ إغواء التأويل استدراج النص الشعري بالتأويل النحوي، سعد كموني ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط - 2011م.

❖ الاقتراح في أصول النحو وجدله ،عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت911هـ) تحقيق: محمود فجال ،دار القلم، دمشق ط1 - 1989 م.

❖ الأمالي ، أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم (ت 356هـ)عني بوضعها وترتيبها: محمد عبد الجواد الأصمعي ، دار الكتب المصريةط2 - 1926م.

❖ الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين ،عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله أبو البركات، كمال الدين الأنباري (ت 577هـ)، تحقيق :محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية- القاهرة ط1-2003 م.

❖ إيضاح شواهد الإيضاح ، أبو علي الحسن بن عبد الله القيسي (ت: ق 6هـ)تحقيق: الدكتور محمد بن حمود الدعجاني ، دار الغرب الإسلامي - بيروت ط1- 1987م.

❖ الإيضاح في علوم البلاغة ، محمد بن عبد الرحمن بن عمر، جلال الدين القزويني المعروف بخطيب دمشق (ت 739هـ) تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل – بيروت ط3 -1993م.

❖ البارع في علم العروض ،أبي القاسم علي بن جعفر ابن القطاع (ت515هـ) تحقيق :حمد محمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة – 1985م.

❖ البديع في علم العربية، مجد الدين بن محمد بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم الجزري ابن الأثير (ت 606 هـ) ،تحقيق : فتحي أحمد علي الدين ، جامعة أم القرى، مكة المكرمة - المملكة العربية السعودية،ط 1- 1999م.

❖ البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ (ت584هـ)، تحقيق: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الجمهورية العربية المتحدة د.ت.

❖ البرهان في وجوه البيان ،أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب ، تحقيق : حفني محمد شرف مكتبة الشباب لقاهرة - 1969 م.

❖ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ط2- 2009م .

❖ البلاغة الأسلوبية ، محمد عبد المطلب ، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ط1- 1994م.

❖ البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، محمد العمري ، أفريقيا الشرق ،المغرب – 1999م .

❖ بنية اللغة الشعرية ، جون كوهن ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ،دار توبقال ، الدار البيضاء –ط1 – 1986م.

❖ البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) تحقيق: على أبو ملحم ،دار ومكتبة الهلال - بيروت 2002 م

❖ تاج العروس من جواهر القاموس ، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (ت 1205هـ) تحقيق مجموعة من المحققيندار الهداية – الكويت .

❖ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس ،دار الثقافة – بيروت – ط4 -1983م .

❖ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ،عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني (ت 654هـ) تحقيق :حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي – الجمهورية العربية المتحدة د.ت.

❖ تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب ،أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم الشنتمري (ت476هـ) تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان ، مؤسسة الرسالة ،بيروت ط2- 1994م.

❖ تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة -1995م .

❖ تلخيص كتاب أرسطو في فن الشعر ،أبو الوليد بن رشد (ت595هـ) تحقيق :محمد سليم سالم ،لجنة إحياء التراث –القاهرة -1971م.

❖ تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها ،أبو الحسن محمد بن أحمد بن كيسان (تـ299هـ) مطبوع ضمن مجموع جزرة الحاطب ، وتحفة الطالب تحقيق : ويليام رايت ، ليدن -1859م.

❖ التنبيه على حدوث التصحيف ،حمزة بن الحسن الأصفهاني (ت360هـ) تحقيق: محمد أسعد طلس ، دار صادر- بيروت ط2- 1992م .

❖ توترات الإبداع الشعري ، حبيب مونسي ، دار المطبوعات الجامعية – الجزائر د.ت

❖ الجامع في العروض والقوافي ، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (ت 342هـ) تحقيق : زهير غازي زاهد، هلال ناجي، دار الجيل –بيروت ط1 – 1996م .

❖ جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1- 1995م.

❖ الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا ،هارون مجيد ، آفاق – قسنطينة ط1- 2014م.

❖ الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد اللطيف ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ط1- 1990م.

❖ الجمل في النحو، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) تحقيق : فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط5 – 1995 م.

❖ جمهرة الأمثال ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن العسكري (ت 395هـ) تحقيق : أحمد عبد السلام،محمد سعيد بن بسيوني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط -1988م.

❖ حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية قراءات نقدية في تحولات المشهد الابداعي ،عبد الله بن أحمد الفيفي ،النادي الأدبي ،الرياض -2005م.

❖ حركات العربية دراسة صوتية في التراث العربي، عبد الحميد زاهيد ، المطبعة الوطنية ، مراكش ط1 – 2005م .

❖ حركة النحو والدلالة في النص الشعري ،الحكمة للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية ط1- 2013م .

❖ حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،أبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (ت388هـ) تحقيق جعفر الكتاني ،دار الرشيد للنشر – بغداد - 1979م.

❖ الحماسة البصرية ، علي بن أبي الفرج بن الحسن، صدر الدين، أبو الحسن البصري (ت 659هـ) ،مختار الدين أحمد، عالم الكتب – بيروت د.ت.

❖ حماسة الخالديين الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين، الخالديان أبو بكر محمد بن هاشم الخالدي، (ت نحو 380هـ) ، و أبو عثمان سعيد بن هاشم الخالدي (ت 371هـ) ، تحقيق : الدكتور محمد علي دقة ،وزارة الثقافة ، دمشق – 1995م.

❖ الحور العين ، أبو سعيد نشوان الحميري (تـ573هـ) تحقيق كمال مصطفى، دار أزل ، بيروت ط2 – 1985م .

❖ حياة الحيوان الكبرى ،المؤلف: محمد بن موسى بن عيسى بن علي الدميري(ت 808هـ) ، تحقيق : أحمد حسن بسيج ،دار الكتب العلمية، بيروت ط2– 2003م .

❖ الحيوان ، عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط3– 1998م.

❖ خاص الخاص ، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي(ت 429هـ) تحقيق : حسن الأمين ، مكتبة الحياة – بيروت د.ت.

❖ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ،عبد القادر بن عمر البغدادي (ت 1093هـ) تحقيق : عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي، القاهرة ط4– 1997 م.

❖ الخصائص أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (المتوفى: 392هـ)الهيئة تحقيق محمد على النجار المصرية العامة للكتاب .

❖ خصائص الأسلوب في الشوقيات ،محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية –1981م .

❖ خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ، محمد محمد أبو موسى ، مكتبة وهبه ،القاهرة ط4– 1996م.

❖ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4 –1998م.

❖ دراسة الصوت اللغوي ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب – القاهرة –1997م.

❖ دلائل الاعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني الدار (ت471هـ) ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة-ط3 - 1992م.

❖ دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ،محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر ،بغداد –1982م.

❖ ديوان إبراهيم بن هرمة القرشي ،تحقيق محمد نفاع ، حسين عطوان ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق –1969م.

❖ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عـزام ، دار المعـارف – القـاهرة ط5 – 1987م.

❖ ديوان أبي ذؤيب الهذلي ،تحقيق أحمد خليل الشال ، مركز البحوث والدراسـات الإسـلامية – بـور سعيد ط1- 2014م.

❖ ديوان ابن الرومي ، تحقيق : حسين نصار ،دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة ط3- 2003م.

❖ ديوان أبي الطيب المتنبي ،تحقيق :عبد الوهـاب عـزام، لجنـة التـأليف والترجمـة والنشـر – القـاهرة .د.ت.

❖ ديوان أبي فراس الحمداني ،شرح الدكتور خليل الـدويهي ، دار الكتـاب العربـي ،بـيروت ط2 – 1994م.

❖ ديوان أبي النجم العجلي ، تحقيق : حاتم صالح الضامن ، مطبوعات مجمع اللغة العربيـة – دمشـق – 2006 م.

❖ ديوان أبي نواس الحسن بن هانيء الحكمي ،تحقيق : إيفالد فاغنر ،الكتاب العربي ، بـيروت ط2 – 2001م .

❖ ديوان ابن الظهير الأربلي ، تحقيق: ناظم رشيد، دار الكتب- الموصل -1988م.

❖ ديوان الأعشى ،تحقيق : محمد حسين ، مكتبة الآداب د.ت.

❖ ديوان أمريء القيس ،تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف – القاهرة ط4 – 1984م.

❖ ديوان اوس بن حجر ، تحقيق: محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت -1980م.

❖ ديوان البحتري ، تحقيق :حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف القاهرة ط3 د.ت

❖ ديوان الحارث بن حلزة ،صنعة مروان العطية ، دار الإمام النووي - دمشق -ط1- 1994م .

❖ ديوان الحطيئة ، دراسة وتبويب ، مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية – بيروت ط1- 1993م.

❖ ديوان حميد بن ثور الهلالي ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – 1965م

❖ ديوان ذي الرمة شرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب ، أبو نصر أحمـد بـن حـاتم البـاهلي (ت 231 هـ) تحقيق : عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان- جدة ط1- 1982م.

❖ ديوان الراعي النميري ، شرح واضح الصمد، دار الجيل – بيروت ط1- 1995م.

❖ ديوان السيد الحميري ،ضبطه ضياء حسين الأعلى ، مؤسسة الأعلمي –بيروت ط1- 1999م.

❖ ديوان الصاحب بن عباد، إبراهيم شمس الـدين ، مؤسسـة الأعلـى للمطبوعـات – بـيروت ط1-2001م.

❖ ديوان العباس بـن مـرداس السـلمي ،تحقيـق يحيـى الجبـوري ، مؤسسـة الرسـالة – بـيروت ط1-1991م .

❖ ديوان العجاج ، تحقيق عبد الحفيظ السطلي ، مكتبة أطلس – دمشق د.ت.

❖ ديوان الفرزدق ،همام بن غالب (ت 110 هـ) جمع وشرح وتعليق عبد الله اسماعيل الصـاوي ، مطبعة الصاوي – القاهرة – 1936 م .

❖ ديوان قيس بن الخطيم ،تحقيق إبراهيم السامرائي ، أحمد مطلـوب ، مطبعـة العـاني – بغـداد ط1-1962م .

❖ ديوان النابغة الجعدي ، تحقيق واضح الصمد، دار صادر – بيروت ط1 -1998م .

❖ ديوان النابغة الذبياني ،تحقيق شكري فيصل ،دار الفكر –بيروت -1968م.

❖ ديوان ذي الرمة شرح الخطيب التبريزي ، علق عليـه مجيـد طـراد ، دار الكتـاب العربـي- بـيروت ط2- 1996م .

❖ ديوان طرفة بن العبد ، شرحه وقدم له محمـد ناصـر الـدين ،دار الكتـب العلميـة – بـيروت ط3-2002م.

❖ ديوان عبيد بـن الأبـرص ، تحقيـق حسـين نصـار ، مصـطفى البـابي الحلـبي وأولاده بمصـر ط1-1957م.

❖ ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري ، تحقيق لطفي الصقال ، دريد الخطيب ، دار الكتـاب العربي – حلب ط1- 1969م.

❖ ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ،معهد المخطوطات العربية – 1965م .

❖ ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، دار صادر – بيروت- د.ت.

❖ ذم الخطأ في الشعر ، أحمد ابن فارس (ت 395هـ) تحقيق :رمضان عبد التواب ، مكتبـة الخـانجي – القاهر ة -1980م.

❖ رسالة الصاهل والشاحج ،أبو العلاء المعري (ت 499هـ) تحقيق: عائشة عبد الرحمن بنت الشاطيء ، دار المعارف – القاهرة ط2-1984م.

❖ الرسالة العذراء ،إبراهيم بن المدبّر(تـ 279هـ) ، تحقيق :زكي مبارك ،دار الكتب المصرية – القاهرة ط2 -1931م.

❖ رسالة الغفران ، أبو العلاء المعري (ت449هـ) تحقيق : عائشة بنت الشاطيء ، دار المعارف – القاهرة ط9 -1993م.

❖ الروض المريع في صناعة البديع ،ابن البناء المراكشي العددي (ت721هـ) تحقيق : رضوان بن شقرون ، دار النشر المغربية – الرباط -1985م.

❖ زهر الآدب وثمر الألباب ،أبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت 453هـ) تحقيق زكي مبارك ،دار الجيل –بيروت ط2 د.ت.

❖ سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2000م.

❖ السحر والشعر ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الخطيب (تـ713هـ) تحقيق :المستشرق الاسباني كونتننته فيرر ،بدايات للطباعة والنشر،سوريا،جبله ط1 -2006م.

❖ سر صناعة الاعراب ، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت392هـ) تحقيق : محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر ، دار الكتب العلميّة – ط1 بيروت -200م

❖ سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت466هـ) الناشر :دار الكتب العلمية ط1 – 1982م.

❖ سفر السعادة وسفير الإفادة ، علي بن محمد بن عبد الصمد علم الدين السخاوي (ت643 هـ) تحقيق : محمد الدالي ، دار صادر ، بيروت ط2 -1995م .

❖ شرح ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني (ت 769هـ)تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث – القاهرة، ط20- 1980 م.

❖ شرح أبيات سيبويه ،يوسف بن أبي سعيد السيرافي (ت 385هـ) تحقيق : الدكتور محمد علي الريح ، مكتبة الكليات الأزهرية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة - 1974 م.

❖ شرح أدب الكاتب لابن قتيبة، موهوب بن أحمد بن محمد ، أبو منصور ابن الجواليقى (ت540هـ) قدم له : مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي –بيروت د.ت.

❖ شرح أشعار الهذليين ، أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري (275هـ)، تحقيق :، عبد الستار أحمد فراج ، محمود محمد شاكر،دار العروبة -القاهرة د.ت .

❖ شرح ديوان الحماسة ، أبي علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي (ت 421هـ) ، تحقيق : أحمد أمين ، عبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت ط1 1991 م

❖ شرح تسهيل الفوائد ، محمد بن عبد الله، ابن مالك(ت672هـ) تحقيق: عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون ،هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان القاهرة - 1990م.

❖ شرح شافية ابن الحاجب ، محمد بن الحسن الرضي الإستراباذي، نجم الدين (ت 686هـ) تحقيق مجموعة من الأساتذة ، دار الكتب العلمية – بيروت – 1975م

❖ شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية، محمد بن محمد حسن شُرَّاب مؤسسة الرسالة، بيروت ، لبنان ط1 2007 م.

❖ شرح القصائِد العشر ،يحيى بن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، أبو زكريا (ت502هـ)،عنيت بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها للمرة الثانية: إدارة الطباعة المنيرية ،القاهرة - 1933م .

❖ شرح قصيدة ابن الحاجب ، تاج الدين أحمد بن عثمان بن ابراهيم المعروف بابن التركماني (ت 744هـ) تحقيق :محمود محمد العامودي ، مطبقة المقداد – غزة ط1 – 2004م .

❖ شرح القصيدة الخزرجية في العروض والقوافي ، أبو القاسم محمد بن أحمد بن الشريف السبتي (تـ760 هـ) تحقيق : محمد هيثم غرة ، دار البيروني –دمشق ط1 -2007 م.

❖ شرح المعلقات السبع ،الحسين بن أحمد بن حسين الزَّوْزَني (ت 486هـ) نشر وتحقيق دار احياء التراث العربي ط1- 2002م.

❖ شرح المفصل للزمخشري ، يعيش بن علي بن يعيش (ت 643هـ)قدم له إميل :بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت ط1 - 2001 م.

❖ شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة ،محمد الطاهر ابن عاشور(ت 1393هـ) ، تحقيق : ياسر بن حامد المطيري ، دار المناهج – الرياض ط1- 2010م.

❖ شرح ديوان المتنبي أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري(ت 616 هـ) تحقيق : مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي دار المعرفة – بيروت .د.ت.

❖ شرح كتاب سيبويه ، أبي سعيد السيرافي الحسن بن عبد الله بن المرزبان (تـ 368 هـ) تحقيق أحمد حسن مهدلي ، علي السيد، دار الكتب العلمية – بيروت .

❖ شرح مايقع فيه التصحيف والتحريف ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد العسكري (تـ382م) تحقيق: عبد العزيز أحمد ، مصطفى الباب الحلبي – القاهرة ط1- 1963م.

❖ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة د.ت.

❖ شعر زهير بن أبي سلمى صنعة الأعلم الشنتمري ، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجدية – بيروت ط3 -1980م.

❖ شعر عروة بن الورد العبسي ،صنعة أبي يوسف يعقوب بن اسحاق السكيت (ت244هـ) تحقيق محمود فؤاد نعناع ، مكتبة العروبة الكويت ، مكتبة الخانجي – القاهرة ط1- 1995م.

❖ الشعر والشعراء ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ) تحقيق :أحمد محمد شاكر ، دار الحديث القاهرة –ط1- 1958م.

❖ الشعر وإنشاد الشعر ، علي الجندي ، دار المعارف ، القاهرة -1969م.

❖ الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ط2- 1989م.

❖ الشعرية العربية ، جمال الدين بن الشيخ ، دار توبقال – الدار البيضاء ط1- 1996م .

❖ شفاء الغليل في علم الخليل ، محمد بن علي المحلي (ت673هـ) تحقيق : شعبان صلاح ، دار الجيل – بيروت – ط1- 1991م.

❖ الشفا قسم الرياضيات ، علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا(ت427هـ) تحقيق : زكريا يوسف ، المطبعة الأميرية – القاهرة -1959م.

❖ الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ) تحقيق، محمد علي بيضون ط1-1997م .

❖ الصناعتين ،أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت 395هـ) تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،المكتبة العنصرية - بيروت 1419 هـ .

❖ الصوت القديم الجديد دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، عبد الله محمد الغذامي ، الهيئة المصرية للكتاب - 1987م.

❖ ضرائر الشِّعْر ،علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، المعروف بابن عصفور (ت 669هـ) السيد إبراهيم محمد ،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ط1 1980 م.

❖ ضرورة الشعر ، أبو سعيد السيرافي (ت368هـ) تحقيق رمضان عبد التواب ، دار النهضة العربية – بيروت ط1 – 1985م.

❖ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ، السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس – بيروت ط3- 1984م .

❖ الضرورة الشعريّة دراسة لغوية نقدية ،عبد الوهاب محمد علي العدواني ،طبعة جامعة الموصل – 1990م .

❖ الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين دراسة على ألفية بن مالك إبراهيم بن صالح الحندود ،الجامعة الإسلامية - المدينة المنورة- 2001م.

❖ ضوابط الفكر النحوي ، محمد عبد الفتاح الخطيب ، دار البصائر – القاهرة -2006 م .

❖ طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام الجمحي (تـ 231هـ) ، تحقيق طه أحمد إبراهيم ، دار الكتب العلمية – بيروت -2001م .

❖ الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، العلويّ (ت 745هـ) ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت، ط1- 2002م.

❖ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، محمد بنيس،دار العودة – بيروت – 1979م.

❖ ظواهر نحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور ، محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الغريب – القاهرة - 2001م .

❖ عبث الوليد شرح ديوان البحتري ، أبو العلاء المعري(ت449هـ) ، علق عليه محمد عبد الله المدني ، مطبعة الترقي – دمشق -1936م.

❖ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أ بهاء الدين السبكي (ت 773 هـ) تحقيق :الدكتور عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية للطباعة والنشر- بيروت ط1- 2003م.

❖ العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة ، سيد بحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1993م.

❖ العقد الفريد ، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بـن عبـد (تــ 328هــ) تحقيـق عبـد المجيـد الترحيني دار الكتب العلمية ،بيروت ط1 - 1983 م.

❖ علم الأصوات ، كمال بشر ، دار غريب- القاهرة -200م .

❖ علم الأصوات وعلم الموسيقى ،عبد الحميد زاهيد –دار يافا، عمان –ط1 2010 م.

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (تــ 456هــ) تحقيـق محـي الدين عبد الحميد ، دار الجيل – بيروت ط5- 1981م .

❖ عنوان النفاسة في شرح ديوان الحماسة ، أبو عبد الله محمد بن زاكور الفاسي تـ (120هــ) تحقيـق :محمد جماني ، دار الكتب العلمية – بيروت – 2013م.

❖ عيار الشعر ، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ) تحقيـق عبـد العزيـز ناصـر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر ،الرياض – 1985م.

❖ العيون الغامزة على خبايا الرامزة ،بـد الـدين أبـو عبـد الله محمـد الـدماميني (ت827 هــ) تحقيـق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي – القاهرة ط2 -1994م .

❖ غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائض الفاضحة ،أبو إسحق برهان الدين محمد بن إبـراهيم بـن يحيى بن علي المعروف بالوطواط (ت 718هـ) تحقيق ،إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلميـة، بيروت ط1- 2008م.

❖ الغيث المسجم شرح لامية العجم ، صلاح الدين خليل بن أيبـك الصـفدي (ت 464هــ) ، طبعـة جديدة مصححة ، دار الكتب العلمية – بيروت -2003م .

❖ الفتح على أبي الفتح ، محمد بن حَمَد بن محمد بن عبد الله بن محمود بن فُورَّجَة(ت نحو 455هــ) تحقيق : عبد الكريم الدجيلي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط2- 1987م.

❖ فحولة الشعراء ، أبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت216هــ) تحقيـق محمـد عبـد المـنعم خفاجي ، دار لقلم للتراث – القاهرة د.ت.

❖ فرحة الأديب ،أبو محمد الإعرابي (ت430هـ) تحقيق :محمد علي سلطاني ،دار الكتاب – دمشق – 1981 م

❖ الفصول في القوافي ،أبو محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان (تـ569هـ) تحقيق : صـالح بـن الحسين العايد ، دار أشبيليا – الرياض ط1 -1998م.

❖ الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ،أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري (تـ 449 هـ) تحقيق : محمود حسن زناتي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت د.ت.

❖ فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ،لبنان -1973م.

❖ في التشكيل اللغوي للشعر ، محمد عبدو فلفل ، الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق – 2013م.

❖ في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، ثائر العذاري ، رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ط1 – 2010م.

❖ القافية تاج الإيقاع الشعري ، أحمد كشك ،دار غريب ، القاهرة -2004م.

❖ القافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، دار الثقافة ،المغرب ط1 – 1983 م .

❖ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة،دار جرير للنشر والتوزيع -عمان -2010م .

❖ قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد المعاصر ، حسن البنا عز الدين، الهيئة العامة لقصور الثقافة -2008م .

❖ قواعد الشعر ،أبو العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب(ت 391هـ) تحقيق رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي – القاهرة ط1 -1966م .

❖ الكافي الوافي بعلم القوافي ، عبد الملك بن جمال الدين العصامي (ت1037هـ) تحقيق ، عدنان عمر الخطيب ، دار التقوى – دمشق ط1 2009 م.

❖ الكافي في علم القوافي ،أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنتريني (تـ 495هـ) تحقيق :علام محمد رفعت ، دار الطلائع - القاهرة – 203م.

❖ الكتاب ، أبو بشرعمرو بن عثمان (تـ 180هـ) تحقيق عبد السلام هارون مطبعة الخانجي – القاهرة ط3 – 1988م.

❖ كتاب العروض ، سعيد بن مسعدة الأخفش (215هـ) ، تحقيق : أحمد محمد عبد الدايم ، مكتبة الزهراء – القاهرة -1989م.

❖ كتاب القوافي ، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت215 هـ) تحقيق: أحمد راتب النفخ ، دار الأمانة للنشر والتوزيع ط1 – 1974م .

❖ كتاب القوافي ، أبو الحسن علي بن عثمان الأربلي (ت 670 هـ) تحقيق: عبد المحسن فراج القحطاني ، الشركة العربية للنشر والتوزيع – القاهرة ط1- 1997م .

❖ كتاب القوافي ، القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله التنوخي (القرن الخامس) تحقيق :محمد عوني عبد الرؤوف دار الكتب والوثائق – القاهرة ط2 – 2003م.

❖ كتاب الموسيقى الكبير ، أبي نصر محمد بن محمد الفآرابي (تـ339 هـ) تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، محمود أحمد الحنفي ، دار الكتاب العربي – القاهرة د.ت .

❖ كتاب شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري (ت 275هـ) تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، دار العروبة – الكويت، مطبعة المدني – القاهرة د.ت.

❖ الكتاب: زهر الآداب وثمر الألباب ،إبراهيم بن علي الحُصري القيرواني (ت 453هـ) تحقيق : زكي مبارك ، دار الجيل- بيروت .

❖ كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة، محمد شرف الدين يالتقايا ، دار إحياء التراث العربي – بيروت د.ت .

❖ كشف المشكل في النحو ، علي بن سليمان بن حيدرة اليمني (ت 599 هـ) تحقيق: هادي عطية مطر ، مطبعة الإرشاد – بغداد -1984م.

❖ الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ،الصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (تـ 385هـ) تحقيق : محمد آل ياسين ، مكتبة النهضة – بغداد ط1- 1965م.

❖ اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي ، أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري (تـ449 هـ) تحقيق محمد سعيد المولوي ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ط1 -2008م.

❖ اللزوميات، أبي العلاء المعري (ت 449هـ) تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي ، مطبعة الخانجي – القاهرة د.ت .

❖ لسان العرب ، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت 711هـ) ، دار صادر ، بيروت ط3- 1993م.

❖ اللغة بين المعيارية والوصفيّة ، تمام حسان ، عالم الكتب – القاهرة 200م

❖ لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعريّة ، محمد حماسة عبد للطيف ، دار الشروق – القاهرة ط1- 1996م .

❖ اللغة وبناء الشعر ، محمد حماسة عبداللطيف ،مكتبة الزهراء – القاهرة ط1- 1992م.

❖ اللغة والحضارة ، مصطفى مندور ، منشأة المعارف – القاهرة -1974م.

❖ المآخذ على شُرّاح ديوان أبي الطَّيب المُتَنَبِّي ،أحمد بن علي بن معقل عز الـدين الأزدي المُهَلَّـبي (ت 644هـ) ،تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع مركز الملك فيصل للبحـوث والدراسـات الإسـلامية، الرياض ط2- 2003م.

❖ المآخذ على فصاحة الشعر إلى نهاية القرن الرابع الهجري ،عامر بن عبد الله الثبـيتي ،وزارة التعلـيم العلي – المدينة المنورة ط1 -2007م.

❖ مايجوز للشاعر في الضرورة ، القزاز القيرواني (تـ 412هـ) تحقيق ، رمضان عبد التـواب ، صـلاح الدين الهادي ، دار العروبة – الكويت -1982م.

❖ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت 637هــ)تحقيـق : أحمـد الحـوفي، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة د.ت.

❖ مجمع الأمثال ، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني (ت 518هـ) تحقيق : محي الدين عبد الحميد ،دار المعرفة – بيروت د.ت .

❖ محاضرات الأدباء ومحاورات البلغاء والشعراء ،أبو القاسـم الحسـين بـن محمـد المعـروف بالراغـب الأصفهانى (ت 502هـ) ، تحقيق: عمر الطباع ، دار الأرقم بن الأرقم –بيروت ط1 -1999م.

❖ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبـد الله الطيـب المجـذوب ،مطبعـة حكومـة الكويـت – الكويت ط3- 1989م.

❖ مسائل الانتقاد ،ابن شرق القيرواني (تـ460هـ) حسن حسني عبد الوهاب ، دار الكتاب الجديد – بيروت ط1- 1983م.

❖ المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سـعيد بـن إسماعيـل العسـكري (ت 382هــ) تحقيق :عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة ط2- 1984م.

❖ المعاني الكبير في أبيات المعاني ،أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) تحقيـق : المستشرق سالم الكرنكوي ، عبد الـرحمن بـن يحيـى بـن علـي اليمـاني، مطبعـة دائـرة المعـارف العثمانية - حيدر آباد الدكن ط1 - 1949م.

❖ معيار النظار في علوم الأشعار ،عبد الوهاب بن إبراهيم الزنجاني (كان حيا660هـ)، تحقيـق: محمـد علي رزق الخفاجي ،دار المعارف – القاهرة -1991م.

❖ المعيار في نقد الأشعار ، جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسي ، تحقيق :عبد الله محمد سلمان هنداوي ، مطبعة الأمانة القاهرة ط1 -1987م.

❖ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،عبد الله بن يوسف أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت761هـ) تحقيق : مازن المبارك ، محمد علي حمد الله دار الفكر – دمشق ط6- 1985 .

❖ مفتاح العلوم ،أبو يعقوب يوسف بن بي بكر بن محمد بن علي السكاكي (ت626هـ) تحقيق :أكرم عثمان يوسف ، مطبعة الرسالة بغداد ط1 -1982م.

❖ المفصل في صنعة الإعراب أبو القاسم محمود بن عمرو الزمخشري (ت 538هـ)، تحقيق : علي بو ملحم ،مكتبة الهلال – بيروت ط1 – 1993م.

❖ المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي (ت نحو 168هـ) ،تحقيق: أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون ،دار المعارف – القاهرة ط6 د.ت.

❖ مفهوم الأدبية في التراث النقدي والبلاغي ، توفيق الزيدي ، النجاح الجديدة – الدار البيضاء ط2 – 1987م.

❖ مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط5- 1995م.

❖ المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية ، أبو إسحق إبراهيم بن موسى الشاطبي (ت 790 هـ) ، مجموعة محققين ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى - مكة المكرمة ط1 - 2007 م.

❖ مقامات الحريري، أبو محمد القاسم بن علي الحريري (ت 516هـ) ، دون تحقيق ، دار صادر – بيروت 1980م .

❖ مقدّمة بن خلدون ،ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون (ت808هـ) تحقيق: عبد الله محمد الدرويش ،دار يعرب – دمشق ط1 2004م.

❖ مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، در العودة –بيروت –ط3 – 1979م .

❖ المقصور والممدود، أبو علي القالي إسماعيل بن القاسم (ت 356 هـ).تحقيق :أحمد عبد المجيد هريدي ، مكتبة الخانجي – القاهرة ط1- 1999م.

❖ مكونات النص الأدبي ،أعمال ندوة ، جامعة الحسين الثاني كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الدار البيضاء -1988م .

❖ الممتع الكبير في التصريف ، علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، ابن عصفور (ت 669هـ) تحقيق: فخر الدين قباوة ، مكتبة لبنان ط 8- 1994 م .

❖ الممتع في صنعة الشعر ،عبد الكريم النهشلي القيروانيتحقيق محمد زغلول سلام، منشأة معارف – الاسكندرية د.ت.

❖ المنتخب من غريب كلام العرب ،أبي الحسن على بن الحسن الهنائي المعرف بكراع النمل (تـ310هـ) تحقيق : محمد أحمد العمري ، جامعة أم القرى – مكة المكرمة – ط1 – 1989م.

❖ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ،أبي محمد القاسم السجلماسي (ق 8 هـ)، تحقيق :علاء الغازي – مكتبة المعارف ط1 – الرباط 1980م.

❖ المنصف لابن جني، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، أبو الفتح عثمان بن جني (تـ 392هـ) دار إحياء التراث القديم ط1 -1954م.

❖ المنصف للسارق والمسروق منه، الحسن بن علي الضبي التنيسي المعروف بابن وكيع (ت 393هـ) تحقيق : عمر خليفة بن ادريسجامعة قات يونس- بنغازي ط1- 1994 م .

❖ من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي في دراسة النص الشعري ،مراد عبد الرحمن مبروك ،عالم الكتب - القاهرة- 1993م.

❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبي الحسن حازم القرطاجني (ت684هـ) تحقيق محمد الحبيب الخوجة ، دار الغرب الإسلامي-بيروت ط3- 1986م.

❖ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 370 هـ) تحقيق :السيد أحمد صقر ، دار المعارف – القاهرة ط4 د.ت

❖ موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو مصرية – القاهرة ط2 -1952م .

❖ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت 384هـ) تحقيق :على محمد البجاوي ، نهضة مصر – القاهرة د.ت.

❖ النحو ودوره في الإبداع ، أحمد كشك ، دار غريب- القاهرة -2008 م.

❖ النص الشعرى بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية : دراسة نظرية وتطبيقية ،أحمد الطرابلسي ، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع- 2004م.

❖ نصرة الثائر على المثل السائر ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت 464هـ) ، تحقيق: محمد علي السلطاني ، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق د.ت .

❖ نضرة الاغريض في نصرة القريض ،المظفر بن الفضل العلوي (تـ656هـ)، تحقيق : نهى عارف حسين ، مجمع اللغة العربية ،دمشق – 1976م .

❖ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد ، ألفت محمد كمال عبد العزيز ، الهيئة المصرية للكتاب -1984م

❖ نظرية القافية ،مصطفى حركات ، دار آفاق – الجزائر -2015م .

❖ نظرية اللغة في النقد العربي ، دراسة في خصائص اللغة العربي من منظور النقاد العرب ، عبد الحكيم راضي ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، القاهرة -2003م.

❖ النظرية النقدية من النص إلى الصوت نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، مراد عبد الرحمن مبروك ، النادي الأدبي الثقافي –جدةط1-2014م.

❖ نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337هـ) تحقيق : عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية – بيروت د.ت.

❖ نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر العربي – القاهرة -1978م.

❖ النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف ، داوود سلوم ، مكتبة الأندلس – بغداد ط2 - 1970م .

❖ النقد اللغوي عند العرب حتّى نهاية القرن السابع الهجري ، نعمة رحيم العزاوي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون – بغداد – 1978م.

❖ النكت الحسان في شرح غاية الإحسان ، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان الأندلسي (ت 745 هـ) تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط1 -1985م .

❖ نهاية الراغب شرح عروض ابن الحاجب ،جمال الدين عبد الرحمن الأسنوي (ت 727 هـ) تحقيق : شعبان صلاح ، دار الجيل ، بيروت ط1 – 1989م .

❖ همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت911هـ) تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة التوفيقية - القاهرة د.ت .

❖ الوافي بمعرفة القوافي ، شهاب الدين أحمد بن محمد العنابي (تـ776هـ) تحقيق نجاة بنت حسن بن عبد الله نولي ، الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الأمام سعود- الرياض – 1997م.

❖ الوافي في القوافي، أبو سعيد على بن مسعود بن محمود ابن الفرخان (ت ق 6 هـ) تحقيق عمر خلوف ، دار الكتب الوطنية – أبو ظبي ط- 1 2010م .

❖ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت 392هـ) ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه القاهرة د.ت.

الرسائل والأ طاريح الجامعية :

❖ المفاتيح المرزوقية لحل الأقفال واستخراج خبايا الخزرجية ، أبي عبد الله محمد بن مرزوق الحفيد (842هـ) تحقيق ، صباح مجاهدي ، إشراف محمد ملياني ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران – 2014م.

❖ الوافي في علمي العروض والقوافي ، عبيد الله بن عبد الكافي بن عبد المجيد العبيدي (ق 9 هـ) تحقيق: صباح يحيى إبراهيم، إشراف ، صالح جمال بدوي، رسالة ماجستير من جامعة أم القرى – 1420 هـ.

الدوريات والمجلات :

❖ البديع وثنائية الشعر / غير الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي ،سعاد بنت عبد العزيز المانع ، مجلة جذور ج15 مج8 – مارس –2004 م.

❖ عروض الزجاج ، تحقيق سليمان أبو سنة ،مجلة الدراسات اللغوية ،المجلد السادس – العدد الثالث ، سبتمر- نوفمبر –2004م.

❖ قراءة براغماتية لموسيقى القافية ورسمها ديوان الأعشى أنموذجا ، منال نجار ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة) المجلد 31 العدد 9- 2017م .

❖ كتاب القوافي وعللها ، أبي عثمان المازني (ت285هـ) تحقيق حنان بن جميل حداد ، مجلة آفاق الثقافة ،العدد 66 - 2009مركز جمعة الماجد للثقافة و التراث - دبي الامارات العربية المتحدة .

❖ لسان الدين ابن الخطيب والنقد ،إحسان عباس ، مجلة العربي ، العدد 323 – اكتوبر –1985م .

المحتويات